

Brecht-Heft

Рекомендовано до друку Вченою радою Житомирського державного університету
імені Івана Франка
(протокол №5 від 27 грудня 2013 року)

Засновник: Житомирський державний університет імені Івана Франка

Ідея та шеф-редактор: доктор філологічних наук, професор Чирков О. С.

Відповідальні редактори: Закалюжний Л. В., Ліпісівіцький М. Л.

Технічний редактор: Roman Turowski (Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie)

Редакційна колегія

Білоус П. В. — доктор філологічних наук, професор (Україна)
Бондарева О. Є. — доктор філологічних наук, професор (Україна)
Віцисла Е. — доктор філологічних наук (Німеччина)
Гіллесгайм Ю. — доктор філологічних наук (Німеччина)
Головчинер В. Є. — доктор філологічних наук, професор (Росія)
Горпенко В. Г. — доктор мистецтвознавства, професор (Україна)
Єршов В. О. — доктор філологічних наук, професор (Україна)
Люе І. фон дер — доктор філологічних наук, професор (Німеччина)
Мойсієнко В. М. — доктор філологічних наук, професор (Україна)
Мироненко Л. А. — доктор філологічних наук, професор (Україна)
Рихло П. В. — доктор філологічних наук, професор (Україна)
Удалов В. Л. — доктор філологічних наук, професор (Україна)
Шевчик Б. Г. — доктор філологічних наук, професор (Польща)

Рецензенти:

Галич О. А. — доктор філологічних наук, професор Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

Назарець В. М. — кандидат філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Міжнародного економіко-гуманітарного університету імені Степана Дем'янчука.

Брехтівський часопис (Brecht-Heft): статті, доповіді, есе: Збірн. наук. праць (філолог. науки): № 3 / Ред. колегія Бондарева О. Є., Білоус П. В., Віцисла Е. та ін. — Житомир: Вид-во ЖДУ імені Івана Франка, 2013. — 251 с. (Укр., нім. та рос. мовами).

УДК 821.112.2 - 2.09 (430)

ББК 83.3 (Нім)

Б 87

*Zum Gedenken
an Wolfgang Jeske*



*Цей номер Брехтів-
ського часопису
присвячений пам'яті
Вольфганга Йеске*

ЗМІСТ

BRECHT INTERNATIONAL

Юрген Гіллесгайм. Між аріями зі списком та з шампанським: «Спогади про Марі А.»	
Б. Брехта і «Дон Жуан» Й.В. Моцарта / <i>Пер. М. О. Фанта</i>	11
Кароліне Шпренгер. Функціоналізована дійсність. Новий дидактичний підхід до	
«Домашніх проповідей» Бертольта Брехта / <i>Пер. М. І. Бараняк</i>	19
Бенедикт Пльокль. «Вічне повернення» війни у п'єсі «Матінка Кураж та її діти»	35
Марк Зільберман. Гестус Брехта, або постановка суперечностей / <i>Пер. Я. А. Пазюка</i>	40
Бенджамін Беннет. Літературна творчість Брехта проти літературної традиції /	
<i>Пер. І. В. Дмитрієвої</i>	48
Майкл Морлі. «Брехт і Станіславський: полярності чи суміжності?» /	
<i>Пер. О. І. Павліченко</i>	54
Чирков О. С. Брехт і Станіславський	58
Головчинер В. Е. Третьяков и Брехт	65

БРЕХТ УКРАЇНСЬКОЮ

Бертольт Брехт. «Спогад про Марію А.» / <i>Пер. М. Л. Ліпівського</i>	79
Бертольт Брехт. «700 інтелектуалів моляться на бак	
з оливою» / <i>Пер. Л. О. Федоренко і М. Л. Ліпівського</i>	79
Бертольт Брехт. «Історії про пана Койнера» / <i>Пер. С. Ф. Соколовської та</i>	
<i>М. Л. Ліпівського</i>	81
Ердмут Віцисла. «Як зміг би я розповідати кожному одну і ту ж історію?» Післямова	
до Цюрихського видання «Історій про пана Койнера» / <i>Пер. М. Л. Ліпівського</i>	87

ЗУСТРІЧІ З БРЕХТОМ

Ерік Бентлі. Недільними вечорами у Санта Моніці / <i>Пер. А. О. Івасик</i>	93
Петер Гухель. Хитрий реаліст / <i>Пер. А. М. Бондар</i>	95

БРЕХТІВСЬКІ ЧИТАННЯ

Бігун Б. Я. «Справжній митець, очевидно, взагалі не може не бути аутсайдером»:	
Дмитро Затонський про творчість і долю Бертольта Брехта	101
Васильєв Е. М. «Скільки мне еще понадобится счастья...», или Брехт	
«во всем масштабе страстей и юмора» (спектакль Михайла Левитина	
«Кураж» в Московском театре «Эрмитаж»)	106
Віцисла. Е. Бертольт Брехт і Хелена Вайгель: Фрагменти листування /	
<i>Пер. С. Ф. Соколовської</i>	110
Волощук Е. В. Літературний портрет Бертольта Брехта у книжці	
«Люди одного вогнища» (1936 р.) Сергія Третьякова	121
Голумбівська М. В. Сбор пороков в поэзии Брехта	131
Захарченко Р. С. Готтфрід Бенн та Бертольт Брехт: рецепція мистецької практики	137
Закалюжний Л. В. Варіації на тему Брехта у п'єсі Х. Бойчева «Полковник-птаха»	141
Король Є. О. Рецепція історії в романі Б.Брехта «Діла пана Юлія Цезаря»	145
Крупінська Гр. Концепт «Іншого» у Брехтівській драмі «У нетрях міст» /	
<i>Пер. М. С. Мальченка</i>	152
Ліпівський М. Л. „Якраз пишу кілька маленьких п'єсок»: цикл сцен «Страх і відчай	
у Третньому Рейху» Бертольта Брехта і поетика малої драми в еміграції	156
Литовская А. В. От Брехта к Аристофану: неаристотелевский театр Древней Греции	160
Люе І. фон дер. Прочухан інтелігентам і / або Критика техніки.	
Брехт і Бенямін у 20-ті роки / <i>Пер. Л. О. Федоренко</i>	164

Моргачова Г. В. Бертольт Брехт, Курт Вайль та сучасна музична масова культура	174
Назарець В. М. Адресовані жанри лірики у творчості Бертольта Брехта	176
Орлова М. О. Лай-ту як літературний двійник Рут Берлау у «Ме-ті / Книзі змін» Бертольта Брехта	179
Томчук Д. Погляди на життя Б. Брехта у світлі важливих цитат з його творів/ <i>Пер. М. С. Мальченка</i>	191
Туровський Р. А. Філософський та історичний аспекти справи Галілея у контексті п'єси Бертольта Брехта «Життя Галілея»	197
Федоренко Л. О. «Переліт через океан» Б.Брехта / К.Вайля: авторська модель експериментального театру	200
Фелішевський З. «Найкращим місцем / на землі для нього був клозет». Сміття і непотріб у ранніх драмах Бертольта Брехта / <i>Пер. А. О. Івасик</i>	204
Шевчик Гр. Б. Бертольт Брехт і Польща: про історію рецепції та способи сприйняття / <i>Пер. Н. І. Васильівської</i>	212
Чертенко О. П. Приватна людина з Каліфорнії. Образ Бертольта Брехта в романі Міхаеля Лентца «Тихоокеанський екзил»	225

МОЛОДІ БРЕХТОЗНАВЦІ

Дмитрієва І. В. Міфологічний Ваал як прототип «Ваала» Бертольта Брехта та «Геліогабала» Антонена Арто	233
Павліченко О. І. Метаморфози та метаморфічна ідентичність образу солдата в п'єсі Б. Брехта «Людина - це людина	237
Пазюк Я. А. Внутрішній монолог у В. Шекспіра і Б. Брехта: спільне та відмінне	241
Столяр С. В. Модифікації мотиву Медеї у творчості Бертольта Брехта	246

INHALT

BRECHT INTERNATIONAL

Jürgen Hillesheim. Zwischen Register- und Champagnerarie: Brechts „Erinnerung an die Marie A.“ und Mozarts „Don Giovanni“ / <i>Übersetzt von Mykola Fant</i>	11
Karoline Sprenger. Fiktionalisierte Wirklichkeit. Ein neuer didaktischer Zugang zu Bertolt Brechts „Hauspostille“ / <i>Übersetzt von Maria Baraniak</i>	19
Benedikt Plöckl. Die »ewige Wiederkehr« des Krieges in „Mutter Courage und ihre Kinder“ / <i>Übersetzt von Julia Ilchenko</i>	35
Marc Silberman. Brecht's Gestus or Staging Contradictions / <i>Translated by Yaroslav Pazyuk</i>	40
Benjamin Bennett. Brecht's Writing against Writing / <i>Translated by Ivana Dmytrieva</i>	48
Michael Morley. Brecht and Stanislavski: Polarities or Proximities? / <i>Translated by Olga Pavlichenko</i>	54
Olexandr Chyrkov. Stanislavski und Brecht	58
Valentina Golovchiner. Tretjakov und Brecht	65

BRECHT AUF UKRAINISCH

Bertolt Brecht. Erinnerung an die Marie A. / <i>Übersetzt von Mykola Lipisivitskyi</i>	79
Bertolt Brecht. 700 Intellektuelle beten einen Öltank an / <i>Übersetzt von Laryssa Fedorenko und Mykola Lipisivitskyi</i>	79
Bertolt Brecht. Geschichten vom Herrn Keuner / <i>Übersetzt von Svitlana Sokolovska und Mykola Lipisivitskyi</i>	81
Erdmut Wizisla. „Wie dürfte ich jedem die gleiche Geschichte erzählen?“ Nachwort zur Zürcher Fassung von „Geschichten vom Herrn Keuner“ / <i>Übersetzt von Mykola Lipisivitskyi</i>	87

BEGEGNUNGEN MIT BRECHT

Eric Bentley. Sonntagsabends in Santa Monica / <i>Übersetzt von Alina Iwassyk</i>	93
Peter Huchel. Erinnerungen an Brecht / <i>Übersetzt von Alina Bondar</i>	95

BRECHTSCHES LESUNGEN

Bigun B. J. «Ein wahrer Künstler kann offensichtlich überhaupt nichts Anderes als Außenseiter sein»: Dmytro Zatonsky über Brechts Werk und Schicksal	101
Wassiljew J. M. «Wieviel brauche ich noch Glück...», oder Brecht «in allem Ausmaß von Leidenschaften und Humor» (Michail Lewitins Aufführung «Courage» im Moskauer Theater «Eremitage»)	106
Wizisla E. Bertolt Brecht und Helene Weigel – Bruchstücke einer Korrespondenz / <i>Übersetzt von Svitlana Sokolovska</i>	110
Voloschtschuk J. W. Das literarische Porträt Brechts im Buch „Menschen eines Scheiterhaufens“ (1936) von Sergej Tretjakow	121
Golumbevskaja M. Die Sammlung der Sünden in der Lyrik von Brecht	131
Zakhartschenko R. S. Gottfried Benn und Bertolt Brecht: die Rezeption der künstlerischen Praxis	137
Zakaljuzhnyj L. W. Die Variationen zum Thema Brecht in C. Boichevs Stück „Der Oberst Vogel“	141
Korol J. O. Die Rezeption der Geschichte in Brechts Roman „Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar“	145
Krupińska Gr. Konzept des Anderen in Brechts Drama „Im Dickicht der Städte“ / <i>Übersetzt von Mykhailo Maltschenko</i>	152
Lipisivitskyi M. L. „Eben schreibe ich noch eine Reihe kleiner Stücke“: Bertolt Brechts Szenenfolge „Furcht und Elend des III. Reiches“ und Poetik des Kurzdramas im Exil	156
Lytovska O. W. Von Brecht zu Aristophanes: das nicht-aristotelische Theater im Alten Griechenland	160
Luehe I. von der: Intellektuellenschelte und/oder Technik-Kritik. Brecht und Benjamin in den 20er Jahren / <i>Übersetzt von Laryssa Fedorenko</i>	164
Morgatschowa A. W. Bertolt Brecht, Kurt Weill und die moderne musikalische Massenkultur	174
Nazaretsj W. M. Die adressierten Gattungen der Lyrik in Brechts Werk	174
Orlowa M. O. Lai-tu als literarische Doppelgängerin von Ruth Berlau in Bertolt Brechts „Me-ti/Buch der Wendungen“	179
Tomczuk D. B. Brechts Weltsicht im Lichte bedeutender Zitate aus seinen Werken / <i>Übersetzt von Mykhailo Maltschenko</i>	191
Turowski R. A. Der philosophische und historische Aspekt der Angelegenheit Galilei im Kontext von B. Brechts Stück „Leben des Galilei“	197
Fedorenko L. O. «Der Ozeanflug» von B. Brecht / K. Weill: Autorenmodell des experimentaellen Theaters	200
Feliszewski Z. „der liebste Ort / Auf Erden war ihm immer der Abort“. Müll und Ramsch im frühen Drama von Bertolt Brecht / <i>Übersetzt von Alina Iwasyk</i>	204
Szewczyk Gr. B. Bertolt Brecht und Polen. Ein Beitrag zu Rezeptionsgeschichte und Aufnahmeverfahren / <i>Übersetzt von Natalia Vassylivska</i>	212
Chertenko O. P. Der Private Mensch aus Kalifornien. Bertolt Brechts Figur in Michael Lentz' „Pazifik Exil“	225

NACHWUCHS IN DER BRECHT-FORSCHUNG

Dmytrieva I. W. Der mythologische Baal als Prototyp für B. Brechts „Baal“ und A. Artos „Heliogabal“	233
Pavlichenko O. I. Metamorphosen und metamorphische Identität in B. Brechts Stück „Mann ist Mann“	237
Pasjuk Y. D. Der innere Monolog bei W. Shakespeare und bei B. Brecht: Gemeinsames und Unterschiedliches	241
Stoljar S. W. Modifikationen des Medea-Motivs in B. Brechts Werk	246

Шановні читачі!

На сторінках третього номера ви зможете прочитати доповіді, які були виголошені учасниками міжнародної наукової конференції V Брехтівські читання – ««Сприйняття мистецтва і мистецтво сприймання»: мистецька практика і теорія Б. Брехта у багатовимірності реценції», а також переклади статей наших німецьких колег й оригінальних творів Бертольта Брехта.

Видання третього номера «Брехтівського часопису» стало можливим завдяки меценатській діяльності ПрАТ «Ліктрави» та «Martin Bauer Group», а також добрій волі видавництва «Зуркамп» (Німеччина) і спадкоємців Бертольта Брехта, які безкоштовно надали дозвіл на публікацію українських перекладів низки творів Брехта.

Серед тих, хто сприяє розвитку брехтознавства в Україні, передусім хотілося б назвати ім'я директора Брехтівського архіву (м. Берлін) д-ра Ердмута Віцісли і керівника Брехтівського науково-дослідного центру м. Аугсбург д-ра Юргена Гіллесгайма.

Ми висловлюємо щире подяку ректору Житомирського університету проф. Сауху П. Ю., директору ННІ іноземної філології проф. Сингаївській А. В., директору ПрАТ «Ліктрави» Пинзару Ю. В. за допомогу та створення комфортних умов для роботи науково-творчого комплексу «Драматургія», структурним підрозділом якого і є «Брехт-Центр». Ними керує розуміння того, що інтелект України дня завтрашнього має творитися вже сьогодні.

Dies diem docet.

Доктор філологічних наук, професор
академік АН ВО України Чирков О. С.

Liebe Leser!

Auf den Seiten des dritten Brecht-Hefts können Sie die Texte der Vorträge von der Internationalen wissenschaftlichen Konferenz – V. Brechtsche Lesungen «Betrachtung der Kunst und Kunst der Betrachtung»: Künstlerische Praxis und Theorie Bertolt Brechts in der Vielschichtigkeit ihrer Rezeption» sowie auch ukrainische Übersetzungen der Artikel von unseren deutschen Kollegen und der eigenen Werk von Bertolt Brecht.

Die Herausgabe des dritten Brecht-Hefts wurde dank der Unterstützung von der PrAG Liktravy und Martin Bauer Group möglich. Wir fühlen uns auch Brecht-Erben und dem Suhrkamp-Verlag zu Dank verpflichtet für die großzügige Genehmigung der kostenlosen Publikation der ukrainischen Übersetzungen von einigen Brechts Werken.

Unter den Förderern der Brecht-Forschung in der Ukraine möchte ich den Namen vom Direktor des Bertolt-Brecht-Archivs und des Walter-Benjamin-Archivs in Berlin Herrn Dr. Erdmut Wizisla und den Namen vom Leiter der Brecht-Forschungsstätte in Augsburg Herrn Dr. Jürgen Hillesheim erwähnen. Gerade dank ihrer Unterstützung freut sich das Brecht-Zentrum in Zhytomyr nicht nur über Neuerscheinungen in der Brechtforschung, sondern auch über neue Forschungsideen.

Wir möchten auch unseren herzlichen Dank an den Rektor der Staatlichen Iwan-Franko-Universität Zhytomyr Herrn Prof., Dr. Petro Sauch, die Direktorin des Instituts für Fremdsprachenphilologie Frau Prof., Dr. Angelina Syngaivska, den Direktor der PrAG Liktravy Herrn Yuri Pinzaru für ihre entscheidende Unterstützung bei der Herstellung der günstigen Bedingungen für die Arbeit des Wissenschaftlich-künstlerischen Komplexes Dramatik äußern, dessen Bestandteil auch das Brecht-Zentrum ist. Sie handeln mit dem Verständnis dafür, dass die Intelligenz in der Ukraine von morgen schon heute entwickelt wird.

Dies diem docet.

Prof., Dr. Olexandr Chirkov,
Mitglied der Akademie der Wissenschaften der
Hochschulausbildung der Ukraine

BRECHT INTERNATIONAL



Dr. Jürgen HILLESHEIM
Augsburg (Deutschland)

ZWISCHEN REGISTER - UND CHAMPAGNERARIE: BRECHTS ERINNERUNG AN DIE MARIE A. UND MOZARTS DON GIOVANNI

Eines der Grundthemen der Gedichte ist die Verlassenheit des Menschen in einer kalten, materialistischen Welt ohne Gott. Begriffe wie Kälte, Erbarmungslosigkeit, Trostlosigkeit, Aufsichtgestelltsein ziehen sich wie ein Leitmotiv durch die Sammlung. Dass man sich solcher Thematik aber auch humoristisch, mit leichtem Anflug von Melancholie, sogar mit eindeutig promiskuitiver Tenenz und dabei poetisch überaus ansprechend, nähern kann, zeigt das Gedicht *Erinnerung an die Marie A.*, das wohl berühmteste Liebesgedicht Brechts. Es ist in der Zeit entstanden, während der Brecht an den verschiedenen frühen Fassungen des *Baal* arbeitete, gehört zu dessen Umfeld und muss, neben vielen anderen wichtigen Bezugsebenen, vor dem Hintergrund von Wolfgang Amadeus Mozarts Oper *Don Giovanni* gelesen werden; und dies zwingend. Daran lässt eine Entdeckung Jan Knopfs, die er erstmals 1995¹ mitteilte, keinen Zweifel.

Erinnerung an die Marie A. wurde stets als sentimentale Reminiszenz an eine authentische, aber längst vergangene Augsburger Liebesbeziehung Brechts gedeutet. Übrigens nicht ohne Zutun jener im Titel genannten Maria Rosa Amann, die sich offenbar ihr Leben lang einredete, dass das Gedicht ihr gegolten und Brecht ihr die im Text erwähnten sieben Kinder versprochen habe. Schließlich glaubte sie es selbst und behauptete es – inzwischen hochbetagt – auch in einem Interview für das Fernsehen. Und wohl nicht nur bei dieser Gelegenheit.² Ärgerlich ist dabei weniger das Geltungsbedürfnis Maria Rosa Amanns, das ihr zugestanden sein mag, als die Tatsache, dass sie damit die Rezeption des Gedichtes über Jahrzehnte beeinflusste und gleichzeitig den Blick auf Substanzielleres verstellte.

Jan Knopf vertrat dann die These, dass die bisherige Deutung falsch ist: Alles andere als Erlebnisdichtung seien die Verse, trotz der eindeutigen biographischen Bezüge, sondern in erster Linie die Parodie eines rührseligen wie abgedroschenen Schlagers, die durch übertriebenen Einsatz von Klischees des Sentiments gerade jene Sentimentalität und mit ihr den „sentimentalen Leser“, der sich durch das Gedicht anrühren lasse, bloßstelle. „Alles ist bewußt arrangiert und von allem ‚persönlichen Ausdruck‘ weit entfernt; es fehlt gerade das, was angeblich Lyrik vor allem auszeichnet: das Subjektive, sein ‚Ausdruck‘.“³ Denn nicht um eine Person, um „Marie A.“ gehe es, um kein Du, sondern um eine letztlich austauschbare, gesichtslose Frau; nicht um eine innige Liebesbeziehung, sondern um den sexuellen Selbstgenuss des Mannes und dessen allzu rasche Vergänglichkeit.⁴ Dies erweist Knopf mit einer Vielzahl von Belegen, bis hin zum einstigen Titel *Sentimentales Lied No. 1004*. Dieser sei nichts anderes als eine Anspielung auf Don Giovanni aus Mozarts berühmter gleichnamiger Oper und dessen angeblicher 1003 Geliebten, die er alleine in Spanien gehabt haben soll –

Junge Frau, es ist das Verzeichnis
Der Schönen, die mein Herr geliebt hat;
Das Verzeichnis ist von mir gemacht,
betrachtet es, lest es mit mir.
In Italien sechshundertvierzig,
in Deutschland zweihunderteinunddreißig,
hundert in Frankreich, in der Türkei einundneunzig,
jedoch in Spanien sind es schon tausenddreißig.⁵

und die Brecht mit der Zahl 1004 noch um genau eine übertreffen wollte.⁶ Dies ist eine so eindeutige wie spaßige Entsprechung, dass an ihrer Motivation durch die Oper Mozarts nicht der geringste Zweifel bestehen kann. Selten sind in der Literatur philologische Nachweise so eindeutig.

Darüber hinaus ist darauf zu verweisen, dass Brecht während der Zeit ihrer Beziehung, trotz gelegentlicher Schwärmereien, keineswegs immer freundlich und schon gar nicht sentimental von seiner Geliebten spricht. Hier sei ein besonders unschönes Beispiel präsentiert:

„Aber sie geht auf Verführung aus wie eine läufige Hündin. Sie lag einem im Arm wie Scheladin (flüssig); sie floß in die Falten. [...] Schade, daß ich sie nicht genommen habe, als ich noch nicht daran dachte. Auf einer Kinderbank in den Anlagen? „Ich liebe dich so! Rock hoch! Bums-dich“ Brrr!“⁷

¹ Vorher bereits in knappster Form im Kommentar der GBA: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Berlin, Weimar, Frankfurt/Main 1988-2000 (im Folgenden abgekürzt: GBA), Bd. 11, S. 319.

² Vgl. hierzu auch: Frisch, Werner/Obermeier Kurt W.: Brecht in Augsburg. Erinnerungen, Dokumente, Texte, Fotos. Berlin, Weimar 1975, S. 93.

³ Knopf, Jan: „Sehr weiß und ungeheuer oben“. In: Gedichte von Bertolt Brecht. Hrsg. von Jan Knopf. Stuttgart 1995, S. 32-41, hier S. 34.

⁴ Vgl. ebd., S. 40.

⁵ Mozart, Wolfgang Amadeus: Sämtliche Opernlibretti, Hrsg. von Rudolph Angermüller. Stuttgart 2005, S. 773f.

⁶ Vgl. Knopf, S. 34f.

⁷ GBA, Bd. 28, S. 47.

Dergleichen Äußerungen, die in Zusammenhang mit beispielweise Paula Banholzer undenkbar erscheinen, ließen sich noch mehrere anführen. Schließlich weiß man auch, dass Brecht nicht nur Maria Rosa, sondern ebenfalls deren um mehrere Jahre ältere Schwester hofierte, freilich ohne Erfolg. Nicht zuletzt dies führte dazu, dass Brecht im amannschen Geschäft in der Augsburger Innenstadt unerwünscht war, der Vater ihm gar Hausverbot erteilt hatte, weshalb er sich mit Maria Rosa stets an anderen Orten treffen musste.⁸

Was anderes ist *Erinnerung an die Marie A.* also, als in der Tat ein Kunstwerk der Moderne, ein Arrangement, dessen Autor, wie so oft, „Material“, in diesem Falle in erster Linie einen Schlager, verwendet, es gegen dessen eigentlichen Zweck kehrt, um daraus mit raffinierten Kunstgriffen und in zauberhafter Manier ein ambivalentes und mehrschichtiges Werk zusammenzusetzen, das den Leser vorführt, der ihm auf den Leim geht? So wie Brecht mit dem ursprünglichen Titel *Sentimentales Lied No. 1004* den Eindruck von Rührseligkeit erzeugen will, täuscht er in dem erhaltenen Manuskript auch schöpferische Unmittelbarkeit und poetische Inspiration vor, und tut so, als sei das Gedicht spontan und aus einem Guss entstanden: „21. II. 20, abends 7 h im Zug nach Berlin“.⁹ Er erzeugt mit dieser Angabe die Vorstellung, als habe er im Zug gesessen, sich aus einer Laune oder Erinnerung heraus auf eine vergangene Liebesbeziehung besonnen und die eigene Melancholie spontan in Verse umgesetzt – und das Ganze nicht einmal während der gesamten Fahrt, sondern um sieben Uhr herum, offenbar innerhalb weniger Minuten. Spielerisch verleiht er sich damit den Gestus des Dichters, der seine Eingebung einfach aufs Papier wirft, sofort in Lyrik umsetzt. Nichts anderes als idealistische Inspirationsästhetik ist es, der Brecht hier das Wort zu reden scheint, ein Changieren zwischen Wichtigtuerei und Parodie. Nach diesen Angaben ist das Gedicht auch oft datiert worden.

Die Wahrheit sieht natürlich anders aus. Brechts Bemerkung bezüglich der Entstehungszeit ist ebenfalls Dichtung. Sie ist Bestandteil der Fiktion, der Inszenierung und gehört zum parodistischen Charakter des Gedichtes. Sie darf keinesfalls als bare Münze genommen werden, sonst geht der Literaturwissenschaftler Brecht ebenso auf den Leim wie der angerührte Leser. Mit gutem Grund spricht Knopf von der angeblichen Entstehungszeit im Konjunktiv.¹⁰ Dass der Duktus der Handschrift den Eindruck erweckt, als seien „die Verse schnell und spontan niedergeschrieben“,¹¹ könnte darauf hindeuten, dass

es sich beim vorliegenden Manuskript bereits um eine Abschrift handelt; falls nicht sogar der Eindruck des schnell Dahingeworfenen, den das Schriftbild erweckt, absichtlich herbeigeführt ist. Das *Sentimentale Lied No. 1004* mag somit wohl etwa zur angegebenen Zeit entstanden sein. Aber die unterstellte „idealistische“ Machart ist in Zweifel zu ziehen, ebenfalls der „Schauplatz“, der Zug nach Berlin, und gewiss auch die exakte Zeitangabe. Das Arrangement dieser Fülle an Details ist im Übrigen so überdeutlich, dass der Schluss nahe liegt, Brecht beabsichtige, dass man ihm auf die Spur komme. Nur spielerisch versteckt er sich hinter der Maske des idealistischen Dichters; bewusst so schlecht, dass er nach der Demaskierung verlangt und als Autor der Modernität erkennbar wird, der „modern“ dichtet, konstruiert, arrangiert, wo in konventioneller Sichtweise die große Inspiration vorausgesetzt wird.

Was hat es aber mit der Anlehnung an Leporellos „Registerarie“ auf sich? Handelt es sich lediglich um eine singuläre Idee des jungen Autors, die es gestattet, das Gedicht vor neuem Horizont zu lesen oder führt sie noch weiter? Bei genauerem Hinsehen ergibt sich ein recht komplexes Bild: Zunächst ist festzuhalten, dass die Zahl 1004 im ursprünglichen Titel mit der Gattungsbezeichnung *Sentimentales Lied* in Verbindung gebracht ist. Bevor Jan Knopf das Gedicht in Bezug zu Mozarts Oper setzte, musste der Titel lediglich als zwar spezifizierte, aber doch lediglich einfache Nummerierung gelten. Denn die Lieder, nicht die Frauen werden „durchgezählt“, kennt man den Zusammenhang zu *Don Giovanni* nicht. Ein Autor erweckt also den Eindruck, beinahe unzählige rührselige Lieder geschrieben zu haben, und die Zahl 1004 erscheint dabei als Bild der kaum mehr überschaubaren Menge solcher Lyrik. Die erste Stufe der Destruktion konventioneller Vorstellungen besteht also darin, dass durch die Mozart-Anspielung plötzlich deutlich wird, dass es im Titel gar nicht um die dichterische Gattung, sondern um Frauen geht, „alleine in Spanien“ um ganze 1003 bzw. bei Brecht um 1004 Episoden, denen jeweils ein Lied gesungen wird. Dieses erscheint nun aber eher als ein Abgesang. Hinzu kommt in diesem Zusammenhang, dass es sich um den Abgesang eines offensichtlich schon älteren lyrischen Ichs handelt:

Und fragst du mich, was mit der Liebe sei?
So sag ich dir: ich kann mich nicht erinnern [...]
Und auch den Kuß, ich hätt ihn längst vergessen

Wenn nicht die Wolke da gewesen wär [...]
Die Pflaumenbäume blühen vielleicht noch immer
Und jene Frau hat jetzt vielleicht das siebte Kind¹

Jahre also liegen zwischen dem Erlebnis und seiner poetischen Reminiszenz, zumindest einmal so viele, dass sieben Geburten vorstellbar wären. Betont

⁸ Vgl. Hillesheim, Jürgen Augsburger Brecht-Lexikon. Personen – Institutionen – Schauplätze. Würzburg 2000, S. 27.

⁹ Vgl. GBA., Bd. 11, S. 318.

¹⁰ Vgl. Knopf, S. 32.

¹¹ Ebd.

wird aber auch, dass das lyrische Ich dessen nicht sicher ist. Mit Vermutungen – „vielleicht“ – nähert es sich einem Erlebnis, das vorbei ist, und zum einstigen Gegenüber gibt es keine persönliche Bindung mehr. Es weiß letztlich nicht, was aus der Frau, die ebenso gut auch schon tot sein könnte, geworden ist. Der Leser gewinnt den Eindruck, als ob ein beinahe schon greisenhaft wirkendes, sexuell längst inaktives lyrisches Ich seine Erfahrungen von einst revuepassieren lässt, eine nach der anderen, und nun gerade bei der 1004. verweilt, wegen der weißen Wolke möglicherweise. Ausschließlich sie ist es nämlich, die der Episode ihre Einzigartigkeit verleiht.

Wendet man jetzt den Blick auf Mozarts Oper, so fallen Akzentverschiebungen auf: Leporello singt die Registerarie als sexuellen Leistungsnachweis seines Herrn. Denn es ist ja Don Giovanni, der hinter jedem Rock herjagt und von den Streichern deshalb verlacht wird. Keineswegs unterstellt dieses Lachen maßlose Übertreibung, denn Leporello kann die Taten seines Herren dokumentieren; er ist Chronist und Verwalter seiner Abenteuer. Es wurde eine Liste der „konsumierten“ oder „abgearbeiteten“ Frauen angelegt, die er nun ausbreitet; derart beeindruckend, dass er, der Diener, namengebend für ähnliche Verzeichnisse werden sollte. Es geht also nicht um einen Sexualprotz, der übertreibt und den man deshalb ausgelacht, sondern um eine verwerfliche Lebenshaltung, die bloßgestellt wird. Don Giovanni erscheint insofern als „armer Kerl“, der in seiner Zwanghaftigkeit nicht anders kann und deshalb lächerlich ist. Das korrespondiert damit, dass Leporello unmittelbar vor der Registerarie seinen Herrn bei Donna Elvira verrät, ihm in den Rücken fällt, indem er sie eindringlich vor ihm warnt. Froh solle sie sein, ihn loszuhaben.¹² Es ist dies ein merkwürdiges Miteinander von moralischer Verfehlung, also bewusst „bösem“ Handeln und Determinierung des Protagonisten, das in der Oper bis zum Schluss in der Schwebe bleibt. Die Registerarie, direkt an Donna Elvira gerichtet, komprimiert und konkretisiert Leporellos Appell.

Dass sich Brecht an dieses Musikstück im Umfeld von *Erinnerung an die Marie A.* aber nicht nur durch jene berühmte Zahl anlehnt, zeigt sein Kommentar oder vielleicht besser; seine Interpretationsvorgabe auf dem Manuskript des Gedichts: „Im Zustand der gefüllten Samenblase sieht der Mann in jedem Weibe Aphrodite“.¹³ Das ist nichts anderes als eine Komprimierung von Leporellos Auflistung, die dazu dient, Donna Elvira gegenüber die Wahllosigkeit Don Giovannis zu demonstrieren. Er nimmt nicht nur viele, sondern, trotz einiger spezielle Vorlieben, alle, wirklich alle, die sich ihm anbieten, gleich, wel-

chen Standes, gleich, welchen Gewichts, gleich, welchen Alters, ja, gleich, welchen Aussehens.:

Darunter sind Bäuerinnen,
Zimmermädchen und Städterinnen,
Gräfinnen, Baronessen,
und darunter Frauen jeden Ranges,
jeder Gestalt und jedes Alters. [...] Im Winter will er die Fette,
im Sommer die Schlanke;
er findet die Große majestätisch,
die Kleine immer hübsch...[...]

Die Alten erobert er nur aus Spaß,
um die Liste zu erweitern,
seine besondere Passion jedoch
gilt der jungen Anfängerin.
Egal ist's ihm, ob sie reich ist,
hässlich oder schön:
wenn sie nur einen Rock anhat –
Ihr wisst schon, was er tut.²

Am wichtigsten erscheint bei den hier aufgeführten Frauen, die eher Typen als Individuen sind, ihre Funktion, Don Giovannis Liste zu verlängern. Eine ähnliche, ins Positive gekehrte Haltung dieses Beliebigen, der Primat des Austauschbaren, zwischen Dion Giovanni und Baal Changierenden, wenn es um Liebesdinge geht, bestimmt auch ein autobiografisches Notat Brechts aus dem Jahr 1919. Dieses schreibt er in der dritten Person, und es muss offen bleiben, ob es ebenfalls durch Mozarts *Don Giovannis* angeregt wurde:

„Ebenso hieß das Mädchen nicht andauernd Marie, es wechselte im Gegenteil andauernd seinen Namen. Welch ein Unfug, jedem Mädchen einen anderen Namen aufzuhängen! Hieß etwa jedes Hemd anders, die Hemden waren doch auch gleich, folglich Auch der Name! Mit den Ansichten verhielt es sich ähnlich - [...] Tagsüber studierte er Medizin, und abends belehrte er Marie und so weiter.“¹⁴

Auch dem Gedicht Brechts liegt nicht Leporellos Verurteilung dieses Lebensethos zugrunde, sondern eine gänzlich andere Wertung. Singt Leporello in seiner Arie über Don Giovanni, so erscheint das lyrische Ich des Gedichts dagegen selbst als nicht in die Hölle gefahrener Don Giovanni, der über seine Erlebnisse von einst reflektiert. Die Härte des biografischen Notats ist einer gewissen Milde und Traurigkeit gewichen. So lehnt sich *Erinnerung an die Marie A.* zwar eindeutig an Leporellos große und virtuose Arie an, aber sie teilt nicht deren Blickwinkel. Zweifelloso mag das Publikum des drammas giocoso, das solches auch von den Opern Mozarts erwartete, mit Elementen des Komischen bedient werden, doch es handelt sich bei der Arie letztlich um eine Verurteilung der Lebensmaxime Don Giovannis. Diese jedoch wird in *Erinnerung an die Marie A.* aber gerade gefeiert,

¹² Vgl. Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, II, 5, 17. Hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Kassel u. a. 1968, II, 5, 17, S. 74-76.

¹³ GBA, Bd. 11, S. 318.

¹⁴ GBA, Bd. 26, S. 113.

das Gedicht ist das Hohelied der Promiskuität, aus dem Verdikt „1004“ wird die gefeierte Rekordzahl „1004“. Oder anders ausgedrückt: Brecht lehnt sich mit „1004“ zwar an die Registerarie an, die positive Sichtweise jedoch resultiert aus der einen Liebschaft mehr als die 1003 spanischen Don Giovannis.

Damit entspricht sie der unstillbaren Lebenslust und -gier seiner Champagnerarie, die in der Oper noch gleichfalls im ersten Akt folgt. Obwohl es um Wein geht, wird sie traditionell als „Champagnerarie“ bezeichnet. Explizit nimmt Don Giovanni in ihr Bezug auf die berühmte Liste seiner Liebschaften, die Leporello anfertigt:

Auf dass ihnen der Wein
Zu Kopf steigt,
laß ein großes Fest
bereiten.

Triffst du auf dem Platz
Einige Mädchen,
bemüh dich, auch sie
noch mitzubringen.

Ohne jede Ordnung
Soll man tanzen,
hier Menuett,
hier eine Follia
hier eine Allemande –
laß sie tanzen.

Ich will unterdessen,
etwas abseits,
mit dieser und jener
mich vergnügen.

Ah, meine Liste
Sollst du morgen früh
Um gute zehn Namen
Erweitern.³

Die melancholische Stimmung in *Erinnerung an die Marie A.* entsteht einzig aus dem Bewusstsein der Vergänglichkeit der Liebschaften bzw. der des lyrischen Ichs, das irgendwann einmal nicht mehr imstande war, ihr zu entsprechen. Ein alter Don Giovanni scheint aus dem Gedicht zu sprechen, ein solcher, der aus dem Blickwinkel seiner Champagnerarie von einst den Lebensimpuls, der sich in Sexualität fokussiert, besingt. Er ist froh, dass er die „Liste“, von Leporello am Beginn der Oper in negativer Wertung ins Spiel gebracht, früher stets verlängern wollte, im Bacchanal und in antibürgerlicher Unordnung, auf 1004 und möglicherweise weit darüber hinaus.

In der Mozart-Forschung wird Don Alfonso, der Initiator der Wette, die die Oper *Così fan tutte* konstituiert, als Fortführung bzw. gealterter Don Gio-

vanni gedeutet,¹⁵ wofür in der Tat einiges spricht: Selbst nun in einer Lebensphase stehend, in der sich jedes sexuelle Draufgängertum verbietet, überlässt er zwei Paare, die an die ideale Liebe glauben, den sehr realen Gesetzmäßigkeiten des Lebens und führt dies als Experiment vor. Analytischer Zynismus allerdings bestimmt Don Alfonso, weniger heitere Alters-Melancholie und Gelassenheit wie sie das lyrische Ich aus *Erinnerung an die Marie A.* erkennen lässt. Dennoch zeigt das Gedicht seinen, Don Alfonsos Blickwinkel: Den des gealterten Liebhabers, der Don Giovanni durch seinen Tod vorenthalten blieb; weit entfernt von Reue und letztlich das Loblied der Vielweiberei singend. Brecht lehnt sich also keineswegs nur an ein Detail an, das *Don Giovanni* vorgibt, sondern er schiebt mehrere Aspekte und Sichtweisen der Oper ineinander, um letztlich gar zu einer anderen Mozarts zu gelangen: Er übernimmt das von Leporello hervorgehobene Detail, das der spanischen Lustmaximierung Don Giovannis, kleidet dies, numerisch um eine Zahl weiterführend, in die positive Wertung von dessen Champagnerarie und lässt dies alles poetisch aus dem Blickwinkel eines modifizierten Don Alfonso berichten, um so Don Giovanni das ihm in der Oper geraubte Alter wiederzugeben. Damit parodiert Brecht eben nicht nur den Schlager seiner Zeit und dessen Sentimentalität, sondern auch die Operntradition: Die Verweisungsebenen von *Erinnerung an die Marie A.* sind also noch wesentlich subtiler und komplexer als bisher angenommen.

Dass Brecht auch *Così fan tutte*, die letzte der Mozart-Oper, zu der Lorenzo da Ponte kannte, erscheint als sicher: Als seine spätere erste Frau Marianne Zoff im Frühjahr 1921 in Augsburg die Rolle der Dorabella sang,¹⁶ äußert Brecht sich hierzu positiv,¹⁷ wobei der Eindruck entsteht, dass er auch diese Oper nicht erst zu diesem Zeitpunkt kennenlernte.

¹⁵ Vgl. Kunze, Stefan: Mozarts Opern, 2. unveränd. Aufl., Stuttgart 1996, S. 225f.

¹⁶ Vgl. hierzu: Sprenger, Karoline: Der „Bürgerschreck“ und die „verkrachte“ Opernsängerin. Brecht und seine erste Ehefrau Marianne Zoff. In: Brecht-Jahrbuch 34-2009, S. 25-41, hier S. 34f.

¹⁷ Vgl. GBA 26, S. 190.

Д-р. Юрген ГІЛЛЕСТАЙМ
Аугсбург (Німеччина)

МІЖ АРІЯМИ ЗІ СПИСКОМ ТА З ШАМΠΑНСЬКИМ: СПОГАДИ ПРО МАРІ А. БРЕХТА І ДОН ЖУАН МОЦАРТА

Одна з основних тем віршів – це самотність людини в холодному матеріалістичному світі без Бога. Холод, бездушність, безнадійність, покинутість лейтмотивом проходять через усю збірку. Проте до вказаної тематики можна підійти і з гумором, і з легким подихом меланхолії, і навіть з яскраво вираженим потягом до проміскуїтету, це переконливо і в той же час надзвичайно привабливо з точки зору поетичності доводить вірш *Спогади про Марі А.*, напевне найвідоміший любовний вірш Брехта. Твір був написаний в той час, коли Брехт працював над різними ранніми редакціями *Ваала*, і тому він тісно пов'язаний з п'єсою. Для розуміння вірша, читач потребує широких фонових знань, неодмінним компонентом яких є ознайомлення з оперою Вольфганга Амадея Моцарта *Дон Жуан*. Таку обов'язкову умову поставив Ян Кнопф своїм відкриттям, яке стало відоме світу в 1995 році.

Спогади про Марі А. розглядалися завжди в якості сентиментальної ремінісценції давно минулих любовних стосунків Брехта у м. Аугсбург, чому, між іншим, посприяла Марія Роза Аманн, ім'я якої назване в заголовку. Вона все життя переконувала себе в тому, що вірш присвячений їй, і що саме їй Брехт пообіцяв згаданих у вірші семеро дітей. Врешті-решт вона сама в це повірила і запевняла про це, вже в похилому віці, в інтерв'ю на телебаченні. І не лише при такій нагоді. Однак прикрим було не бажання заявити про себе, яке можна визнати за Марією Розою Аманн, а той факт, що воно десятиліттями впливало на розуміння вірша і спотворювало водночас бачення суттєвішого.

За цих обставин Ян Кнопф висунув тезу про помилковість існуючого трактування вірша: поезію, не зважаючи на однозначні біографічні мотиви, в жодному випадку не можна розглядати як зображення власного минулого автора. В першу чергу – це пародія на плаксивий і заяложений сюжет, який якраз через надмірне використання сентиментальних кліше компрометує всю сенти-

ментальність, а разом з нею і «сентиментального читача», зворушеного таким віршем. «Все було свідомо скомпоновано та віддалено від будь-якого «самовираження»; не вистачає саме того, що має бути, перш за все, характерне для лірики: суб'єктивності та її вираження». Адже у вірші йдеться не про окрему особу, «Марі А.», тут немає прямого звертання до коханої; у вірші йдеться про безлику жінку, яку, врешті-решт, можна навіть замінити іншою; зображене не кохання, а чоловіче сексуальне вдоволення і його занадто швидка минучість. Саме так вважає Я. Кнопф і підтверджує свою думку великою кількістю доказів, які включають навіть колишню назву вірша *Сентиментальна пісня №1004*, яка є нічим іншим як натяком на Дона Жуана з відомою однойменної опери Моцарта, і на його 1003 коханки, яких він, згідно зі списком, мав лише в одній Іспанії –

Ось будь ласка! Я цей список красунь
Для Вас особисто відкрию.
Записаний він моєю рукою,
Ось погляньте, слідкуйте за мною.
Їх в Італії шістсот було сорок,
А в Німеччині двісті і тридцять,
Сотня французенок, дев'яносто турчанок,
Ну а в Іспанії аж тисяча три.

Таке досягнення Брехт хотів перевершити своїм числом 1004 рівно на одну коханку. Це настільки однозначна і жартівлива відповідність, що зникають навіть найменші сумніви у впливі опери Моцарта на її появу. Філологічні докази в літературі зрідка бувають такими однозначними.

Крім того, слід вказати, що Брехт, під час своїх стосунків з Марією Аманн, попри принагідне захоплення, висловлюється про свою кохану далеко не завжди люб'язно і вже аж ніяк не сентиментально. Тут слід згадати один особливо негарний приклад:

«Але вона ведеться на спокусу як сучка під час тічки. Коли її обіймаєш, вона стає як желатин (піддатливою); вона вся тече. [...] Шкода, що я не оволодів нею, коли ще не думав про це. На дитячій лавочці у парку? «Я так тебе кохаю! Задирай спідницю! Зараз я тебе трахну!» Пхе!»

Схожих висловлень, які видаються немислимыми відносно, на приклад, Паули Бангольцер, можна навести багато. Врешті-решт, відомо також, що Брехт залицявся не лише до Марії Рози, а й до старшої на декілька років сестри, хоча й безуспішно. Не в останню чергу саме це призвело до того, що Брехт став небажаним гостем в перукарні їхнього батька, яка знаходилася в центрі Аугсбурга, а відвідувати їхній маєток голова сім'ї йому взагалі заборонив. Тому з Марією Розою він зустрічався постійно деінде.

Таким чином виявляється, що *Спогади про Марі А.* – це насправді не мистецький твір мо-

дернізму, а композиція, автор якої, як це часто трапляється, використовує «матеріал», в цьому випадку, перш за все, модний мотив, направляє його проти власного ж призначення, щоб скласти з нього у дивовижній манері за допомогою витончених мистецьких прийомів двоїстий та багаточаровий твір, який кепкує з читача, піймавши його на гачок? Таким же способом, як Брехт створює атмосферу зворушливості первісною назвою *Сентиментальна пісня №1004*, він імітує мистецьку безпосередність та поетичне натхнення, тому вдає, ніби вірш написаний спонтанно, наче одним помахом пера: «21. II. 20, 7 вечора в поїзді на Берлін». Зазначивши точні місце і час він створює уявлення, ніби він їде в поїзді, і в його думках виринає під впливом настрою або певних спогадів минуле кохання; і він одразу ж проливає власний смуток поетичними рядками – до того ж не під час всієї поїздки, а лише близько 7 години, вочевидь за декілька хвилин. Грайливо наділяє він себе рисами поета, який може одразу закарбувати своє натхнення на папері, легко перетворити його в лірику. Це ніщо інше як ідеалізована естетика натхнення, піднесена Брехтом, коливання між зарозумілістю та пародіюванням. Зокрема вірш час-то датується згідно з цим записом.

Правда видається, звичайно ж, іншою. Примітка Брехта щодо часу написання вірша також належить до поезії. Вона є складовою фікції, постанови, і зумовлена пародійним характером твору. В жодному разі її не можна приймати за чисту монету, в іншому випадку літературознавець потрапить на гачок так само, як і зворушений читач. Небезпідставно Я. Кнопф розповідає про позірний час виникнення вірша в умовному способі. Почерк в рукописі створює враження, ніби «рядки вірша занотовані швидко і спонтанно», і це є цілком вірогідною ознакою того, що даний рукопис є лише копією, або навіть, що викликане обрисами почерку враження швидкого написання рядків досягається навмисне. *Сентиментальна пісня №1004* могла, таким чином, бути написана приблизно у вказаний час. Але навмисне створена «ідеалістична» манера викликає сумніви, так само, як і «місце дії» (поїзд на Берлін), ну і звичайно ж зазначений точний час. Мистецьке поєднання великої кількості таких деталей є зрештою настільки виразним, що висновок напрашується сам собою: Брехт прагнув, щоб сам читач вийшов на його слід. Він лише грайливо ховається під маскою поета-ідеаліста; навмисне настільки погано, що він вимагає викриття, після якого в ньому пізнають автора-новатора, який «по-новому» пише, творить, komponує; передумовою для чого є, з загальноприйнятої точки зору, велике натхнення.

Яке ж значення має наслідування арії зі списком Лепорелло? Йде мова виключно про одну не-

звичну ідею автора, яка дозволяє читачу відкрити нову грань вірша, чи можливо вона має вагоміші наслідки? При детальнішому розгляді можна помітити доволі складну картину: перш за все слід зосередити увагу на зв'язку між числом 1004 в початковій назві твору та видовим позначенням *Сентиментальна пісня*. До того, як Ян Кнопф віднайшов спільні риси у вірші та опері Моцарта, назва сприймалася, найімовірніше, виключно в якості досить специфікованої проте водночас лише звичайної нумерації. Адже, якщо відкинути зв'язок з оперою *Дон Жуан*, то «перераховуватися» будуть саме пісні, а не жінки. Таким прийомом автор створює враження, ніби він вже написав чи не безліч зворушливих пісень, а число 1004 сприймається при цьому як образ майже неосяжної кількості подібної лірики. Отже, перший етап розвіяння загальноприйнятих уявлень полягає в тому, що завдяки алюзії на Моцарта читач раптово розуміє, що в назві мова йде зовсім не про рід поезії, а про жінок, яких «лише в Іспанії» було аж 1003, в той час, як у Брехта – 1004 любовні пригоди, кожна з яких оспівана в окремій пісні. Ця пісня сприймається радше як кінцевий акорд. Слід додати також, що завершує свою любовну пісню ліричний герой вочевидь похилого віку:

Спитаєш ти: а що з коханням?
Скажу тобі: цього вже не згадаю [...]
Твої уста я міг давно забути,
Якщо б не хмарка, що вкривала нас [...]
Можливо знову слива розцвітає,
Можливо пестиш сьоме вже своє дитя.

Як бачимо, між пережитим та поетичною згадкою пройшло багато років, принаймні так багато, що за цей час можна було народити сімох дітей. Наголошується проте і на тому, що ліричний герой не впевнений в останньому. За допомогою своїх припущень («можливо») він намагається наблизитися до події, яка вже минула, а зв'язок з близькою колись людиною вже давно втрачений. Врешті-решт він навіть не знає, що сталося з жінкою, яка могла вже навіть і померти. Читач отримує враження, ніби перед очима схожого на старця сексуально неактивного ліричного героя проходять давні спогади, один за одним, і чомусь затримуються на 1004, можливо через хмарку, яка є саме тим, що надає цій історії самотності.

Тепер, якщо знову поглянути на оперу Моцарта, можна помітити певні зміни акцентів: список, оспіваний Лепорелло в арії, схожий на перелік сексуальних досягнень його господаря. Адже йдеться про Дона Жуана, який бігає за кожною спідницею і з цього приводу осміюється музикантами-струнниками. Сміх цей в жодному випадку не викликаний надмірним перебільшенням, тому що Лепорелло може документально підтвердити

дії свого господаря; він – хроніст та оберігач його пригод. Ним був складений список «спожитих» або «оброблених» жінок, який в розкладеному вигляді мав настільки вражаючі розміри, що до тепер схожі списки носять ім'я слуги Дона Жуана. Таким чином, мова йде не про надмірне і тому комічне хвастання своїми сексуальними досягненнями, а про викриття розпусності життя. Дон Жуан постає в образі бідолахи, який через вимушеність не може жити інакше, і тому виглядає кумедно. Це пов'язано з тим, що безпосередньо перед арією зі списком, Лепорелло видає Донні Ельвірі таємницю свого господаря, наполегливо застерігає від його намірів, завдавши йому таким чином удару в спину. Вона має радіти, що здихається його. Саме ця незвична взаємодія порушення правил моралі, тобто свідомих «злих» вчинків, та обмеженості волі протагоніста залишається під питанням до кінця опери. Арія зі списком, звернена безпосередньо до Донни Ельвіри, стискає і конкретизує призив Лепорелло.

Видатний музичний твір є важливою складовою контексту *Спогадів про Марі А.*, при цьому Брехт наслідує оперу не лише використовуючи відоме число, – це чітко засвідчує його коментар, або краще сказати, припис інтерпретації на рукописі вірша: «Наповнений сім'ям чоловік бачить в кожній дівці Афродіту». Це ніщо інше як узагальнення переліку Лепорелло, який був призначений для того, щоб продемонструвати Донні Ельвірі неперебірливість Дона Жуана у виборі жінки. Він бере не просто багато, а, незважаючи на окремі вподобання, всіх, справді всіх, котрі пропонують йому себе, однаково, якого стану, якої ваги, однаково, якого віку, однаково навіть якої зовнішності:

Серед них були селянки,
і міщанки і дворянки,
і графині, баронеси,
тобто дами усіх станів,
роду, віку і краси. [...]
Взимку він кохає повних,
Влітку хоче він струнких;
Високих велич поважає,
Низеньких милими вважає... [...]
Він стареньких не минає –
і розмір списку все зростає,
Дівчат молодших все ж він любить,
І часто долю їхню губить.
Йому однаково: страшна,
Багата жінка чи красна
Як-тільки вгледить де спідницю,
Не омине вже ту дівчицу.

Найважливішим у всіх перерахованих жінках, які слід сприймати швидше як типи, а не індивіди, є їхня функція продовжити список Дона Жуана. Схоже неперебірливе ставлення до жінок,

яке однак вже висвітлене позитивно, примат їх заміненості у справах любовних, характерний як для Дона Жуана так і для Ваала, визначає також і характер автобіографічної нотатки Брехта, яку він зробив у 1919 році. Її він пише в третій особі, і вочевидь залишається відкритим питання, чи була вона також і реакцією на Дона Жуана Моцарта:

«Дівчина також не постійно мала ім'я Марі, навпроти воно постійно змінювалося. Яке неподобство давати кожній дівчині іншу назву! Якщо б, наприклад, кожна сорочка називалася інакше, все-рівно вони залишалися б всі однакові, а відповідно й імена! Схоже відбувається і з уявленнями - [...] Вдень він вичав медицину, а ввечері повчав Марі і так далі»

Дійсно, в основі вірша Брехта лежить не моральне осудження такого способу життя, висловлене Лепорелло, а цілком інша оцінка. Якщо в арії про Дона Жуана співає Лепорелло, то у вірші ліричний герой з'являється сам у образі Дона Жуана, який проте не потрапив до пекла, і тепер розмірковує про свої давноминулі вчинки. Різкість біографічної нотатки поступається місцем певній м'якості та смутку. Таким чином, хоча вірш *Спогади про Марі А.* і базується на величній та віртуозній арії Лепорелло, проте не поділяє її точку зору. Безсумнівно, елементи комічного могли бути призначені для розважання глядачів Веселої драми (італ. *drammas giocoso*), які не могли цього не очікувати від опер Моцарта, проте в арії йдеться врешті-решт про осудження життєвої максими Дона Жуана. Проте в *Спогадах про Марі А.* ця життєва позиція якраз прославляється, вірш є гімном проміскуїтету, вердикт № «1004» стає оспіваним рекордним числом «1004». Або іншими словами: Брехт орієнтується числом «1004» на арію зі списком, проте позитивна точка зору випливає з того, що 1003 любовні пригоди Дона Жуана в Іспанії були перевершені на одну.

Такий настрій вірша відповідає невгамовній життєрадісності й жадоби до життя арії з шампанським, яка виконується в опері також в першому акті. Хоча мова в ній йде про вино, традиційно її називають «арією з шампанським». Тут Дон Жуан відкрито посилається на відомий список його любовних досягнень, виготовлений Лепорелло:

Коли вино заволодіє
Розумом їхнім,
Влаштуй свято
Веселе.

Нових зустрінеш
На площі дівчат,
Веди їх всіх
Одразу сюди.

Без розбору нехай
Танцюють все підряд:

Якщо захочуть – менуєт,
За ним алеманда,
А далі фолія –
Хай веселяться досхочу.

А я тим часом
Піду потішуся
З тією, ну а потім
З іншою.

Ну а завтра
Додаси до мого
Списку ще з
Десяток імен

Лірично-меланхолійний настрій *Спогадів про Марі А.* виникає від самого усвідомлення тлінності любовних пригод. Для ліричного героя настає час, коли він вже навіть не здатний до таких пригод. Складається враження, що з вірша промовляє сам Дон Жуан, і він оспівує з точки зору його арії з шампанським той життєвий імпульс, сфокусований на сексуальності. Він радіє, що раніше мав постійне бажання «продовжувати список», висвітлений Лепорелло з негативного боку ще на початку опери, що хотів заволодіти 1004, а можливо й набагато більшою кількістю жінок під час вакханалій і аморальних вчинків.

Дослідники творчості Моцарта трактують образ Дона Альфредо, ініціатора спору, на якому будується вся опера *Так чинять усі* (італ. *Così fan tutte*), в якості продовження Дона Жуана, його старшу копію, про що говорить наступне: навіть знаходячись в життєвій фазі, несумісній з будь-якими відчайдушними сексуальними пригодами, він влаштовує експеримент над двома романтичними парами, які вірять в ідеальне кохання, і кидає їх на бій із об'єктивними законами життя. В більшій мірі Дон Альфонсо керується аналітичним цинізмом, а не старечою меланхолією та супокою, які демонструє ліричний герой *Спогадів про Марі А.* Проте у вірші висвітлена точка зору постарілого коханця Дона Альфонсо, та, яку не змінив Дон Жуан навіть перед обличчям смерті; далека від каяття і навіть сповнена дифірамбами на честь полігінії. Брехт в жодному випадку не наслідує лише одну деталь, яку визначає Дон Жуан, а змішує разом багато аспектів і поглядів опери, щоб врешті-решт прийти до іншої опери Моцарта: він переймає виділену Лепорелло деталь, яка свідчить про встановлену Доном Жуаном в Іспанії найвищу межу сексуальної насолоди, наділяє її, збільшивши чисельно на один трофей, позитивною оцінкою, запозиченою в арії з шампанським, і викладає це все в поетичній формі з точки зору модифікованого Дона Альфонсо, щоб відродити вкорочене в опері життя Дона Жуана. Таким чином Брехт пародіює не лише модний мотив свого

часу і його сентиментальність, а й традиції опери: тому зв'язки *Спогадів про Марі А.* з іншими творами – суттєво делікатніші і складніші, ніж це припускалося раніше.

Безперечним видається той факт, що Брехт був знайомий з оперою *Так чинять усі*, лібрето до якої було створене Лоренцо да Понте. Адже, коли навесні 1921 р. його майбутня перша дружина Маріанна Цофф виконувала в Аугсбурзі роль Дорабелли, Брехт висловив своє позитивне ставлення до цього, при чому складається стійке враження, що він познайомився з цією оперою ще до описуваної події.

З німецької переклав Микола Фант

Dr. Karoline SPRENGER
Augsburg (Deutschland)

FIKTIONALISIERTE WIRKLICHKEIT. EIN NEUER DIDAKTISCHER ZUGANG ZU BERTOLT BRECHTS „HAUSPOSTILLE“

1. Ein vernachlässigtes Meisterwerk

1927 erschien erstmals unter dem Titel *Hauspostille* die erste große Lyrik-Anthologie Brechts. Sie enthält genau 50 Gedichte, deren meisten zwischen 1916 und 1924 entstanden, also aus der Augsburger Zeit des späteren „Stückeschreibers“ stammen. Die Gedichte der *Hauspostille* gelten schon lange als Paradebeispiele Brechtscher Antibürgerlichkeit, und in manchem scheinen Elemente vorgebildet, die auf den späteren vermeintlichen „sozialistischen Klassiker“ vorausdeuten.

Jene *Hauspostille* ist nicht nur die bedeutendste Gedichtsammlung Brechts – bei weitem berühmter und exponierter als die später entstandenen *Svendborger Gedichte* und *Buckower Elegien* – sondern sie gilt als eine der wichtigsten Lyrik-Anthologien des 20. Jahrhunderts wenn nicht gar der deutschen Sprache. Dennoch kam und kommt sie im Rahmen des Schulunterrichts nur in Ausnahmen zur Geltung und dies keineswegs nur in Deutschland. Nach wie vor steht die Lyrik Brechts im Schatten seiner Theaterstücke, und die *Keuner-* und *Kalendergeschichten*, die hin und wieder zur Schullektüre werden, ebenso wie die großen Parabelstücke, werden in der Regel nach wie vor als zwar geniale, aber stets belehrende oder gar moralisierende Werke eines sozialistischen Denkers betrachtet. Darüber hinaus musste in Zeiten des Kalten Krieges und der Brecht-Boykotte mit der Festlegung der Brecht-Lektüre für den Deutschunterricht Position bezogen werden. Dies führte dazu, dass Dichtung – nicht nur in der DDR – zum Spielball politischen Kalküls wurde.¹

Dabei waren Gedichte der *Hauspostille* aufgrund ihrer Frische, aber auch ihres provokatorischen Potentials 1976/1977 gar Gegenstand eines Lektüre-Experiments innerhalb eines universitären Seminars. Nicht mit dem konventionellen literaturwissenschaft-

lichen Instrumentarium sollte sich den Texten genähert werden, sondern mit einer größtmöglichen

„Respektlosigkeit, welche den Assoziationen freie Bahn schafft, so daß im Spannungsfeld von Textanalyse, aktueller Lebensgeschichte, politischer Diskussion und Kenntnissen aus verschiedenartigen Geschichtsbüchern kollektive Lektüre in Gang gesetzt werden kann“.²

Mit der Fertigstellung der *Großen Berliner und Frankfurter Ausgabe*³ der Werke Brechts und des neuen von Jan Knopf herausgegebenen *Brecht-Handbuchs*⁴ verfügt die Forschung über eine neue und umfassende Basis. Dies und das Verschwinden der DDR führten dazu, dass zunehmend die einzigartigen ästhetischen Qualitäten des Werkes Brechts in den Vordergrund rückten und auch den vermeintlich politisch-ideologisch implizierten Texten mit mehr Gelassenheit begegnet werden kann. Mit dem Frühwerk Brechts beschäftigte die Forschung sich nun in anderer Weise: Es gilt nicht mehr lediglich als „anarchische“ oder „nihilistische“⁵ Vorstufe des „sozialistischen Genies“, allenfalls interessant, wenn man Elemente aufspürte, die vermeintlich auf Späteres vorausdeuten oder man dem Autor in dieser Hinsicht Mängel anlasten konnte.⁶ Anstatt dessen gewinnt seriöse philologische Arbeit immer mehr Beachtung. Inzwischen gilt das Frühwerk als autarke Größe, aus der die wesentlichen Dinge hervorstachen, die den späteren großen Dramatiker, Lyriker, aber auch Theoretiker ausmachten. Es liegen spezielle Untersuchungen zur Schaffensweise des jungen Brecht⁷ und eine Vielzahl von Spezialuntersuchungen, meist in Form von Aufsätzen, vor. Analysiert und dargestellt wurde Brechts von Anfang an prononciert materialistische, antiidealistische Ästhetik der „Materialverwertung“ und sein geradezu strategisches Vorgehen beim Planen und Vorantreiben seiner Karriere als Schriftsteller. Die literarische Wirkung, der ästhetische Effekt stand von Anfang an im Vordergrund. Niemals betrachtete Brecht ein dichterisches Werk lediglich als Medium moralischer oder politischer Botschaften. Außerordentlich vielschichtig und ambivalent ist sein Werk von den frühesten Versuchen an, dabei moralisch sehr flexibel: Nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs

² Lehmann, Hans-Thies: Das kollektive Lesen. In: Bertolt Brechts *Hauspostille*. Text und kollektives Lesen. Hrsg. von Hans-Thies Lehmann und Helmut Lethen. Stuttgart 1978, S. 1-20, hier S. 5.

³ Brecht, Bertolt: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Berlin, Weimar, Frankfurt/Main 1988-2000 (im Folgenden abgekürzt: GBA).

⁴ Brecht-Handbuch. Bd. 1-5. Hrsg. von Jan Knopf. Stuttgart, Weimar 2001-2003.

⁵ Vgl. hierzu. Schwarz, Peter Paul: Brechts frühe Lyrik 1914 – 1922. Nihilismus als Werkzusammenhang der frühen Lyrik Brechts. Bonn 1971, S. 41-58.

⁶ Vgl. Vinçon, Inge: Die Einakter Bertolt Brechts. Königstein 1980.

⁷ Vgl. Hillesheim, Jürgen: „Ich muß immer dichten“. Zur Ästhetik des jungen Brecht. Würzburg 2005.

¹ Eine gründliche Dokumentation und Interpretation verschiedenster Attribute, die man Brecht als Autor von lektürerelevanten Texten beimaß, bietet: Sauer, Michael: Brecht in der Schule. Beiträge zu einer Rezeptionsgeschichte Brechts (1949-1980). Stuttgart 1984.

schrrieb Brecht Texte mit vorgeblich nationalistischer Tendenz, um erstmals als Autor in einem größeren Medium in Erscheinung treten zu können. Zwar stand er dem Krieg gleichgültig gegenüber, doch nutzte er ihn als „Materialgeber“ für seine dichterischen Versuche, als Bühne, vor deren Hintergrund er sich als Autor positionieren konnte.⁸ Sein erstes großes Drama *Baal* passte er wenige Jahre später zum Nachteil der literarischen Qualität den ästhetischen und moralischen Ansprüchen dieser Zeit an, um Verlag und Theater finden zu können.⁹ Ein Taktieren, das Brecht nach seiner Rückkehr aus dem Exil in der DDR stets anwandte, wenn es von Vorteil schien. So änderte er unter anderem seine *Lukullus*-Oper, weil es Kritik seitens der Staatsführung gab.

Die Komplexität des Brechtschen Werkes resultiert unter anderem aus einer Fülle episch integrierter Materials aus verschiedenen Quellen, die die Literaturgeschichte, aber auch Brechts engeres persönliches Umfeld boten. Bei den Untersuchungen dieser Quellen wurde immer deutlicher, dass in manchen Werken eine spezifische „Augsburger Schicht“ nachzuweisen ist, die nicht nur aus singulären literarischen Anspielungen besteht, sondern Zugang zu einer eigenen Interpretationsebene schafft, die mit mehreren anderen überlappend korrespondiert, sie aber auch partiell aufhebt, infrage stellt. Unlängst wurde vor didaktischem Hintergrund am Beispiel der Erzählung *Der Augsburger Kreidekreis* eine eigene topografische Konnotation nachgewiesen, die einen spezifischen Sinnzusammenhang erschließt.¹⁰

Nicht nur zu den frühen Dramen *Baal* und *Trommeln in der Nacht*, sondern auch zu Gedichten der *Hauspostille* konnten während der letzten zehn Jahre spektakuläre neue Erkenntnisse vorgelegt werden. Es wurden Hinweise Brechts, ganze Bezugssysteme dekodiert, die zum Teil in der überregionalen Presse diskutiert wurden und einige der bekanntesten Gedichte der Sammlung in einem gänzlich anderen Licht erscheinen lassen. Zeit, danach zu fragen, ob sich diese literaturwissenschaftlichen Ergebnisse nicht auch im Deutschunterricht als fruchtbringend erweisen können. Denn auch in didaktischer Hinsicht eröffnet sich durch den über die Augsburg-Bezüge möglichen Zugang zu den Texten eine neue Dimension; neue Interpretationsebenen werden tangiert, die über die Biografie des Dichters unmittelbar an der Vorstellungswelt und den Interessen der Schüler anknüpfen. Bei diesem Ansatz gibt es keinerlei ideologische Beschränkungen oder Rücksichtsnahmen – bei der Beschäftigung mit Brecht bis heute nicht unbedingt eine Selbstverständlichkeit.

⁸ Vgl. ebd., S. 75-83.

⁹ Vgl. hierzu Brecht-Handbuch, Bd. 1, S. 71.

¹⁰ Vgl. Unglaub, Erich: Topografie in der Literatur. Bertolt Brechts *Der Augsburger Kreidekreis*. In: Literatur im Unterricht 9-2008, S. 79-91, hier S. 89f.

2. Erinnerung an die Marie A.

1920 entstand *Erinnerung an die Marie A.*, eines der bekanntesten und anrührendsten Liebesgedichte des 20. Jahrhunderts, nach Brechts Angaben geschrieben „im Zug nach Berlin“.¹¹ Jene „Marie A.“, Rosa Maria Amann, war ein Augsburger Mädchen etwa gleichen Alters, mit dem Brecht offensichtlich kurzfristig eine Beziehung hatte. Folglich galt das Gedicht als wehmütiges literarisches Erinnern an eine junge Liebe, was die von dieser Vorstellung geschmeichelte Rosa Maria Amann im hohen Alter selbst bestätigte.¹² 1995 jedoch konnte Jan Knopf nachweisen, dass das Gedicht keineswegs romantische Erlebnisdichtung ist, sondern im Gegenteil wehmütig-kitschige Liebeslyrik parodiert, vor allem einen damals bekannten französischen Schlager. Brecht verwendet und übertreibt gängige Klischees und macht dadurch nicht nur die Klischees lächerlich, sondern auch den Leser, der sich davon ergreifen lässt: „Alles ist bewusst arrangiert und von allem „persönlichem Ausdruck“ weit entfernt; es fehlt gerade das, was angeblich Lyrik vor allem auszeichnet: das Subjektive, sein „Ausdruck.““¹³ Der vorgegebene Augsburg-Bezug täuscht zunächst: Denn nicht um eine Person gehe es letztlich, nicht um die Jugendliebe „Marie A.“, sondern um eine letztlich austauschbare, gesichtslose Frau; nicht eine wirklich erlebte Liebesbeziehung wird thematisiert, sondern die männliche Betrachtungsweise sexueller Begegnungen und deren Vergänglichkeit. Knopf weist dies anhand einer Vielzahl von Belegen nach.¹⁴

Weitere Nachweise für Knopfs These erbrachten Recherchen in Augsburg. Brecht selbst nennt das Mädchen in seinen Briefen und biografischen Aufzeichnungen sehr verschieden: Rosa, Rosa Maria, Rosa Marie, Rosmarie und Rosl.¹⁵ Diese Namen wechseln während der gesamten Zeit ihrer Bekanntschaft völlig beliebig, gerade wie es Brecht gefällt. Verwirrend erscheint zudem die Tatsache, dass auf dem Grabstein Maria Rosa Amanns auf dem Augsburger Westfriedhof als Vorname nur Rosa angegeben ist. Ein Blick in die Akten des Stadtarchivs bringt Klarheit: Nicht nur der korrekte Name, Maria Rosa Amann, ist hier festgehalten, sondern Rosa ist unterstrichen. Dies ist ein eindeutiger Beleg dafür, dass nicht Maria oder Maria Rosa, sondern einzig Rosa der Rufname des Mädchens war. Und es gibt keinerlei Hinweise von Zeitzeugen, dass es jemals anders genannt oder angesprochen wurde. Wie aber kommt

¹¹ GBA 11, S. 318.

¹² Vgl. hierzu: Frisch, Werner/Obermeier, Kurt Walter: Brecht in Augsburg. Erinnerungen, Dokumente, Texte, Fotos. Berlin, Weimar 1975, S. 93.

¹³ Knopf, Jan: „Sehr weiß und ungeheuer oben“. In: Gedichte von Bertolt Brecht. Hrsg. von Jan Knopf. Stuttgart 1995, S. 32-41, hier S. 34.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 38-41.

¹⁵ Vgl. GBA, Bd. 26, S. 138, 140; Bd. 28, S. 29, 32, 36, 49.

Brecht dann überhaupt zu Maria oder den verschiedenen Komposita aus Maria und Rosa? Auch diese Frage beantworten die Akten des Stadtarchivs so eindeutig wie überraschend: Maria ist nichts anderes als der Rufname von Rosas älterer Schwester, die Brecht vergebens hofierte. Die eine also wurde Rosa, die andere Maria genannt.

Hieraus ergibt sich, dass Brecht nicht nur beide Schwestern gefielen und er beiden nachstellte, sondern dass er auch mit den Namen beider Schindluder trieb. Er ließ sie zu einer Person verschmelzen, bildete spielerisch eine Einheit aus Rosa, mit der er ein Verhältnis hatte, und Maria, die er nicht haben konnte. So war also, wenn Brecht Zeit mit Rosa verbrachte, gleichzeitig auch ihre Schwester Maria präsent.

So ist bereits das im Titel genannte Mädchen kein realer Mensch, sondern ein Kunstprodukt, gesichtslos wie die Wolke, aus verschiedenen ungleichartigen Teilen zusammengesetzt, in diesem Fall aus zwei Personen – und auch diese nur stellvertretend für viele andere. Sie markieren den Gegensatz zum Bild der einen einzigen Geliebten, negieren die Hinwendung zu einer Person um ihrer Individualität willen und sprengen somit das traditionelle bzw. bürgerliche Ideal der Exklusivität und Einzigartigkeit, die eine Liebesbeziehung ausmacht. Einzig der Liebesakt zählt und bleibt im Gedächtnis.

Obwohl die Machart und seine Quellen offen zutage liegen und deutlich ist, dass es um das Gegenteil von Sentimentalität geht, verliert das Gedicht nichts von seinem Zauber. Das macht die Qualität von Brechts Werken aus: Sie sind als nüchtern kalkulierte Artefakte erkennbar, können zersetzend analysiert werden und behalten dennoch mehr poetische Substanz als manches „klassische“ Werk, das vermeintlich auf der Basis genialer Inspiration entstanden sein soll.

3. *Legende vom toten Soldaten*

Brechts *Legende vom toten Soldaten*, um 1918 entstanden, stellt ein weiteres Beispiel für die typische Arbeitsweise Brechts dar. Lange galt sie als groteske Kritik am wilhelminischen Kriegswahn – mit sehr konkreten Folgen für den Autor. Denn Brecht soll aufgrund dieses Gedichts schon in den frühen zwanziger Jahren auf eine Liste der Nationalsozialisten geraten sein, die Personen aufführte, die nach deren „Machtübernahme“ zu inhaftieren seien. Auch die Aberkennung der deutschen Staatsbürgerschaft Brechts wurde vom Reichsinnenministerium 1935 indirekt mit der *Legende* begründet.

Das Gedicht schildert in makaberen Bildern, wie ein gefallener deutscher Soldat, der bereits beerdigt ist, von Repräsentanten des wilhelminischen Staates ausgegraben, von einer ärztlichen Kommission als „k.v.“ – „kriegsverwendungsfähig“ – deklariert und

abermals an die Front geschickt wird. Alles entsprechend dem geflügelten Wort der letzten Kriegsphase, dass dem Kaiser die Soldaten ausgegangen seien und er deshalb nun gar die Gefallenen in den Krieg jage.

Heute eines der bekanntesten Gedichte Brechts überhaupt, erlangte die *Legende vom toten Soldaten* in der Zeit der Weimarer Republik rasch Berühmtheit, wurde zum festen Bestandteil vieler Kabarettprogramme. Einen Vorgriff auf „linke“, gesellschaftskritische Themen Brechts, gar auf dessen Annäherung an den Marxismus, erkannte man stets in dem Gedicht, und Kurt Tucholsky war der Überzeugung, dass „es dem Preußentum wohl noch niemand so gegeben“¹⁶ habe wie Brecht mit seiner *Legende*.

Auch im Falle dieses Gedichts gibt Brecht einen „verfremdeten“ Hinweis auf eine Bezugsperson: „Zum Gedächtnis des Christian Grumbeis“¹⁷, in Aichach bei Augsburg am 11. April 1897 geboren und in Karasin in Südrussland gefallen, sei das Gedicht entstanden. Ein Christian Grumbeis aus Aichach konnte nicht ermittelt werden, also kümmerte man sich auch nicht um dessen von Brecht angedeutetes Kriegsschicksal und wertete den Hinweis als bewusst falsch gelegte Spur.

Recherchen in den Jahresberichten des Augsburger Realgymnasiums ergaben, dass das Geburtsdatum jenes Christian Grumbeis exakt dem Caspar Neher, eines der engsten und in dessen frühen Zeit wichtigsten Freunde Brechts, entspricht: Neher wurde genau am 11. April 1897 in Augsburg geboren.¹⁸ Damit war man mitten in einer Augsburger Topografie angelangt, deren Entschlüsselung die herkömmliche Interpretation der *Legende vom toten Soldaten* geradezu auf den Kopf stellte. Betrachtet man Neher Biografie näher, besonders die Zeit des Ersten Weltkriegs, ergeben sich erstaunliche, kaum zu glaubende Parallelen zum gedichteten Schicksal jenes „toten Soldaten“: Wie viele andere meldete sich Caspar Neher freiwillig zum Kriegsdienst und war ab 1915 an insgesamt 32 Kampfeinsätzen an verschiedenen Fronten beteiligt. Brecht schrieb ihm regelmäßig per Feldpost und ließ, wie die überlieferten Briefe zeigen, nichts unversucht, um den Freund zu überreden, sich der permanent lebensbedrohlichen Situation zu entziehen, den längst verdienten Urlaub einzureichen oder eine Krankheit zu markieren. Damit nahm Brecht durchaus ein persönliches Risiko auf sich; denn er tat nichts anderes als die deutsche Wehrkraft zu unterminieren, indem er Neher fast zum Desertieren aufforderte.¹⁹ Letztlich vergebens, der Freund blieb seinen Idealen treu.

¹⁶ Vgl. Tucholsky, Kurt: *Gesammelte Werke*. Reinbek 1961, Bd. 2, S. 1064.

¹⁷ GBA 1, S. 232.

¹⁸ Vgl. hierzu: Hillesheim: „Ich muß immer dichten“, a.a.O., S. 198f.

¹⁹ Vgl. Sprenger, Karoline: *Die Geschichte von den drei Soldaten. Fiktive, wirkliche und „versteckte“ Freunde Brechts*. In: *Literatur in Bayern* 23-2008, 1, S. 14-19, hier S. 18.

Das für die *Legende vom toten Soldaten* entscheidende Ereignis vollzog sich am 14. April 1917, als Neher in einer Schlacht in Frankreich verletzt und verschüttet wurde. Er konnte nach mehreren Stunden gerettet werden, kam ins Lazarett, durfte anschließend einen längeren Genesungsurlaub in Augsburg antreten und hatte zu dieser Zeit engen Kontakt zu Brecht. Im August 1917 musste er jedoch wieder an die Front zurück.

Auf die *Legende vom toten Soldaten* hinformuliert, klingt das so: Neher starb zwar nicht wirklich den „Heldentod“, aber er wurde verschüttet, damit tatsächlich „beerdigt“ und wurde, verfolgt man die Bilder der *Legende* weiter, wieder ausgegraben, „k.v.“-geschrieben und abermals an die Front geschickt. Diesem Befehl leistete er ohne Widerstand Folge, trotz seines Traumas. Dies sind frappante Parallelen, und das entsprechende Geburtsdatum stellt außer Zweifel, dass die *Legende vom toten Soldaten* über eine Augsburger Schicht verfügt. Brecht nimmt abermals einen kleinen, ihn betreffenden „Fall“ zum Anlass eines dichterischen Werkes und schafft dann abstrahierend eine allgemeingültigere Ebene, vor deren Hintergrund das Gedicht ebenfalls lesbar ist – auch ohne Wissen um den Neher-Bezug. Dennoch: In erster Linie ist das Gedicht ein Appell an den Freund, eine Warnung in literarischer Form, von gleicher Eindringlichkeit wie die Briefe, die er ihm geschickt hatte: Neher soll sich in jenem „toten Soldaten“ wiedererkennen, sich über das Gefährliche und Absurde seiner Situation klar werden und ihr fliehen, um nicht einen zweiten, dann wohl endgültigen „Heldentod“ zu sterben. Erster Adressat der *Legende* war also Neher und erstes Publikum, das sich des Bezuges bewusst war, Brechts Augsburger Freundeskreis, der auch die Topografie nachvollziehen konnte. Denn der Weg des „toten Soldaten“, der wieder an die Front geschleppt wird, hat seinen Ursprung in Augsburg, von wo aus Neher wieder zu den Waffen eilt, „so, wie er’s gelernt“. ²⁰ Die wichtigste Erkenntnis daraus jedoch ist, dass Brecht gerade kein gesellschaftspolitisches Postulat in Form von Dichtung verfassen wollte. Ihm ging es in erster Linie um seine eigenen Belange: Brecht wollte den Freund retten, und dass das Gedicht gleichzeitig allgemeingültigen Charakter hat, spricht für seine literarische Qualität und das Raffinement des jungen Dichters.

4. Exkurs: Von der *Legende vom toten Soldaten* zu *Trommeln in der Nacht*

An diesem allgemeingültigen Charakter des Werkes besteht wohl kein Zweifel. Denn eine grotesk-satirische Annäherung an den Wilhelminismus stellt die *Legende* ganz offensichtlich dar. Ist das Gedicht

somit trotz seines Ursprungs, trotz der Augsburger Topografie, doch eine „linke“, progressive Kritik an den gesellschaftlichen Zuständen, die den Krieg bedingten? Birgt es nicht doch ein revolutionäres Potenzial? Diese Fragen lassen sich beantworten, wenn wir die Gedichte der *Hauspostille* kurz verlassen und uns verdeutlichen, warum Brecht die *Legende* mit ihrem Bezug zu Caspar Neher in sein zweites großes Augsburger Drama montiert, in *Trommeln in der Nacht*. Und dies an exponierter Stelle: Kragler, der Protagonist, Kriegsheimkehrer, ebenfalls bereits verschüttet und fast ums Leben gekommen, aussehend wie eine Leiche, soll nun für die Revolution und die Ziele der Räterepublik vereinnahmt werden, um sicherzustellen, dass das wilhelminische Deutschland, das ihn vier Jahre seines Lebens gekostet hatte, vollends der Vergangenheit angehört. In dieser Situation wird die *Legende vom toten Soldaten* gesungen und somit ein direkter Bezug hergestellt zwischen dem „toten Soldaten“ und Kragler einerseits, aber andererseits eben auch zwischen Kragler und Caspar Neher. Doch Kragler widersetzt sich, trotz des Leides, das er erfahren hatte. Er entscheidet sich für den leichtesten und angenehmsten, aber auch ehrlosesten Weg, nämlich den, der in das „große, weiße, breite Bett“ ²¹ seiner ehemals Verlobten führt, die ihn, als er an der Front war, betrogen hatte und nun von einem anderen Mann schwanger ist. Kraglers Absage an die Vertreter der Räterevolution, die ihn rekrutieren wollen, ist unmissverständlich:

„Ich bin kein Lamm mehr. Ich will nicht verrecken. Jeder Mann ist der beste Mann in seiner Haut (...) Mein Fleisch soll im Rinnstein verwesen, daß eure Idee in den Himmel kommt? Seid ihr besoffen?“ ²²

Während Astrid Oesmann Kragler als ein seiner Identität beraubtes Subjekt begreift, für das sich in der anstehenden Revolution das Leid fortsetze, das er im wilhelminischen Staat erlitten hatte, ²³ sieht Jürgen Hillesheim, der die Zusammenhänge zwischen Grumbeis, Neher, dem „toten Soldaten“ und Kragler nachgewiesen hat, in dessen Entscheidung einen Lernprozess, den er, im Gegensatz zu Neher, vollzogen habe. Gerade als Individuum sei er mündig geworden:

„*Trommeln in der Nacht* ist das Drama zum Gedicht, in seinen wichtigsten Teilen die szenische Darstellung der *Legende vom toten Soldaten*. [...] Anstoß ist unzweifelhaft die Geschichte Caspar Neher zu betrachten, die dargestellt wird. Im Gegensatz zur *Legende* jedoch nicht so, wie sie sich beinahe abspielte, sondern so, wie sie sich hätte abspielen sollen, wenn Neher auf den mahnenden Freund gehört

²¹ GBA 1, S. 229.

²² Ebd., S. 225, 228.

²³ Vgl. Oesmann, Astrid: The Theatrical Destruction of Subjectivity and History. Brechts *Trommeln in der Nacht*. In: The German Quarterly 70-1997, S. 136-150, hier S. 147.

²⁰ GBA 11, S. 115.

hätte. [...] Neher wie Kragler verloren ihre Identität und Individualität im Kriegeinsatz. Während Neher sich wiederholt und fast buchstäblich bis zur letzten Minute missbrauchen ließ, widersetzt sich Kragler. [...] Dies [...] ist kein Desiderat, sondern zeichnet ihn gerade aus: die Erkenntnis, dass die Revolution sein Leid nur fortsetzen und potenzieren kann. Seine Identität, die er im Krieg verlor, gewinnt er gerade durch die Entscheidung gegen die Revolution zurück“.²⁴

Dies markiert frühzeitig einen individualistischen Vorbehalt Brechts der Revolution gegenüber, den er Zeit seines Lebens behalten sollte und der unter anderem dazu führte, dass ihm später, in der DDR, die Protagonisten Baal und Kragler durchaus unangenehm waren. Er überarbeitete beide Dramen, jedoch ohne befriedigendes Ergebnis. *Trommeln in der Nacht* wurde sogar noch nach Brechts Tod im Umfeld des Berliner Ensembles bearbeitet, wobei Kragler als asoziale, spätkapitalistische Erscheinung gebrandmarkt wurde. Der Versuch, die Bearbeitung als „letztlich gültige Fassung des Stücks“ in den sechziger Jahren in Westdeutschland auf die Bühne zu bringen, scheiterte jedoch.²⁵

Jene Maxime, sich jeglicher politischer Vereinnahmung zu widersetzen, gleich, welcher politischen Ausprägung, wenn man als Einzelmensch nicht unter die Räder geraten will, kehrte später, in Brechungen und vor anderem politischen Hintergrund wieder, zum Beispiel im Lehrstück *Die Maßnahme*. Diese spezielle Geisteshaltung entwickelte sich in der Frühzeit Brechts vor dem Hintergrund der Augsburger Topografie, zu der in *Trommeln in der Nacht* keineswegs nur der Bezug zwischen Neher und Kragler zu zählen ist.

Augsburg ist in diesem Stück mindestens so präsent wie im *Baal*: Vor gut zwanzig Jahren wurde eine so genannte „Augsburger Fassung“ des Stückes wieder entdeckt, die bis dahin ungedruckt war und den Bearbeitungsstand des Jahres 1920 wiedergibt. „Augsburger Fassung“ wurde sie von Herausgeber Wolfgang M. Schwiedrzik deshalb genannt, weil das Stück eindeutig in Augsburg spielt, wie Namen von Personen und Kneipen eindeutig belegen.²⁶ Zudem ist in dieser Fassung die Identität zwischen Kragler und dem „toten Soldaten“ noch klarer. Deutlich wird, dass es Augsburger „Material“ ist, das Brecht geschickt zu einem Drama zusammenfügt, das jene individualistische Maxime nun vor entgegen gesetztem Hintergrund und nicht weniger provokant als die *Legende* zelebriert. Ein und derselbe „Fall“, der Caspar Nehers und seines Kriegsschicksals, wird zum

Anlass für Dichtung, die dann auf eine allgemeingültige Stufe gehoben wird. Dies spiegeln die späteren Bearbeitungsstufen und Fassungen des Stücks, die die Augsburg-Bezüge weitestgehend tilgen. Dennoch ist der Ausgangspunkt des Dramas ein kleiner, privater Fall, an dem Brecht seine Sichtweise des Verhältnisses zwischen dem Einzelnen und der Gesellschaft verdeutlicht. Diesem Zusammenhang wird man nicht gerecht, wenn nach wie vor ausschließlich die Bedeutung der revolutionären Thematik behandelt wird.²⁷

Durch die spätere Tilgung der Augsburg-Bezüge, die das Stück nicht nur allgemeiner, sondern auch „moderner“ machen sollte, wird die „Augsburger Schicht“ des Stücks keinesfalls relativiert. Sie ist nach wie vor vorhanden und akzentuiert das Mehrschichtige und Ambivalente, aber auch das politisch Tendenzlose des Dramas. Brecht selbst ließ bei seiner späteren Überarbeitung des Stücks die Figur des Kragler unangetastet, über die sich der Augsburg-Bezug und die daraus abzuleitende Topografie objektiviert.

Von Anfang an hieß der Protagonist „Kragler“, und lange wurde dieser Name als fiktiv hingenommen, wie in Dichtung normalerweise üblich. Brechts Methode, unterschiedliche „Materialien“ episch zu integrieren, hat jedoch zur Folge, dass in seinem Werk recht wenig zufällig ist. So auch hier nicht: Es existiert, wie im *Baal*, eine Augsburger „Vorlage“ seines Helden. Ein Blick in das Adressbuch aus dem Jahr 1920²⁸ gibt Aufschluss: Der Name Kragler ist fünfmal vertreten. Einer von ihnen, Josef Kragler, war ein „kriegsinvalidler Malermeister“, somit jemand, der, wie Neher und Andreas Kragler, im Krieg gelitten hatte und versehrt heimkehrte. Es gibt keinen Hinweis, dass Brecht jenen Josef Kragler kannte. Weiß man aber um die Parallelen zwischen Neher und Andreas Kragler, fallen auch zwei weitere Aspekte ins Auge: Erstens gibt es ein Gedicht mit dem Titel: *Von einem Maler*,²⁹ ein weiteres lyrisches Dokument für Brechts Sorge um seinen Freund Neher an der Front. Brecht nannte seinen Freund, der später ein großer Bühnenbildner wurde, häufig auch „Maler“. Ein solcher Maler, so die mögliche Assoziation, war auch Josef Kragler, wenn auch nicht im künstlerischen Sinne. Zweitens ist auch dessen Adresse auffällig: Er wohnte in der Brandnerstraße. Diese ist von Brechts ehemaliger Wohnung in der Bleichstraße etwa fünfzehn, vom Realgymnasium fünf Gehminuten und vom „Plärrer“, dem von Brecht gerne besuchten Volksfest, nur wenige Schritte entfernt. So ist es zwar nicht bewiesen, aber sehr wahrscheinlich, dass Brecht Josef Kragler entweder persönlich kannte oder doch zumindest von

²⁴ Hillesheim: „Ich muß immer dichten“, a.a.O., S. 219.

²⁵ Von dieser Bearbeitung von *Trommeln in der Nacht* ist lediglich ein Exemplar des als Typoskript vervielfältigten Textes erhalten, das sich im Besitz der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg befindet.

²⁶ Vgl. Brechts *Trommeln in der Nacht*. Hrsg. von Wolfgang M. Schwiedrzik. Frankfurt/Main 1988.

²⁷ Wie im Brecht-Handbuch, Bd. 1, a.a.O., S. 96.

²⁸ Vgl. Einwohnerbuch der Stadt Augsburg für das Jahr 1920, enthaltend ein alphabetisches Verzeichnis der selbständigen Einwohner Augsburgs und der im Handelsregister eingetragenen Firmen. Augsburg o. J., S. 189.

²⁹ Vgl. GBA 13, S. 108f.

seinem Schicksal gehört hat und sich aufgrund der markanten Entsprechung und der Berufsbezeichnung „Maler“ den Namen für seinen Protagonisten zueigen gemacht hat.

Dekodiert man in den *Trommeln in der Nacht* diese Augsburger Topografie, eröffnet sich ein Bezugs- und Verweisungssystem, das den artifiziellen, tendenzlosen Charakter des Stücks von vornherein akzentuiert. Abermals erweist sich, wie bedeutsam es ist, diese Bezüge, die auf Brecht engstes Umfeld hinweisen, zu erschließen. Sie sind nicht nur kleine literarische Scherze, sondern erschließen ganze Deutungsebenen.

Ein weiteres – eher unbekanntes – Beispiel für topografische Elemente in Brechts Dichtung ist der Verlauf der Bordellgasse, den Brecht im kleinen Einakter *Lux in tenebris*, 1919 beschreibt. Laut Szenenanweisung³⁰ entspricht er genauestens der Straßenführung der ehemaligen Hasengasse, Augsburgs einschlägigem „Revier“. Dass dies viele Jahre lang nicht nachvollzogen werden konnte, lag an einem Zufall: Denn vor einigen Jahrzehnten wurde die Straße durch eine Mauer in eine Sackgasse verwandelt, sodass sich zwischen Brechts Szenenanweisung und dem tatsächlichen Straßenverlauf im Stadtplan keine Übereinstimmung finden ließ.³¹ Nachdem die Entsprechung nun aber dennoch erkannt wurde, muss auch dieser Einakter, der die bürgerliche Doppel-moral anprangert, aufgrund seiner eindeutigen Topografie als „Augsburger Stück“ gelten, abermals wird „Lokalkolorit“ zum Anlass von Dichtung.

5. Von der Kindesmörderin Marie Farrar

Das letzte und neueste Beispiel für einen solchen Augsburg-Bezug betrifft eines der bekanntesten Gedichte der *Hauspostille* – *Von der Kindesmörderin Marie Farrar*. Die Entdeckung dieses Bezugs erregte derartiges Aufsehen, dass die überregionale Presse berichtete.³² Das bislang sehr ungenau auf 1922 datierte Gedicht galt stets als frühe, kritische Analyse der bürgerlichen Gesellschaft. Es ist diese Gesellschaft, die dafür verantwortlich gemacht wird, dass ein junges Dienstmädchen durch seine Schwangerschaft in eine solch verzweifelte Lage gerät, dass es sein Neugeborenes tötet. Dann sanktioniert sie den „Fall“, verurteilt Marie Farrar zum Tode und potenziert damit das von ihr ausgehende Unrecht. Wie die *Legende vom toten Soldaten* galt das Gedicht somit als Vorwegnahme von später Kommenden, als Vorausschau auf den „sozialistischen“ Brecht.

Spätestens seit der offenkundig gewordenen Verbindung zwischen der *Legende vom toten Soldaten* und Brechts Freund Caspar Neher weiß man,

dass Brecht in den *Hauspostillen*-Gedichten häufig Eigennamen verwendet, die Bezüge zu wirklichen Personen und Ereignissen herstellen. Zwar sind sie teilweise verschlüsselt, aber von großer Relevanz für die Interpretation des jeweiligen Textes. Marie Farrar war der letzte Name, der nicht zuzuordnen war, obwohl es auf der Hand lag, dass es eine konkrete Anspielung geben muss. Das legte schon die Nähe zur Ballade *Apfelböck oder Die Lilie auf dem Felde* nahe, die einen nachweisbaren Kriminalfall beschreibt³³ und in der *Hauspostille* unmittelbar vor dem Marie Farrar-Gedicht platziert ist. Zwei Gedichte also, so dachte man, mit ein- und demselben Thema: Grauen-volle Kriminaltaten, die jedoch auf die Gesellschaft zurückzuführen sind, nicht auf die Täter, die zu Opfer werden.

Tatsächlich aber liegt dem Gedicht kein konkreter Kriminalfall, wie man glaubte,³⁴ zugrunde, sondern auch hier ist der Anstoß in Brechts engstem Umfeld zu finden. Hinter Marie Farrar steckt niemand anderes als die Opernsängerin Marianne Zoff. Sie war seit 1919 am Stadttheater Augsburg engagiert, wurde später Brechts erste Ehefrau und symbolisierte für ihn schon bald die „Carmen“ schlechthin – damals eine der beliebtesten und begehrtesten Opernpartien, die Marianne Zoff zweimal vertretungsweise singen durfte.

Das erste Indiz für die Parallele Farrar/Zoff ist unauffällig: Die Vornamen beider Frauen entsprechen sich partiell. Das zweite Indiz führt mitten in einen Konflikt, der die Beziehung zwischen Marianne Zoff und Brecht über Jahre belastete: Beide hatten noch andere Partner, von denen sie sich nicht lösten. Die Sängerin den wesentlich älteren Geschäftsmann Oskar Camillus Recht, von dem sie sich, mangels beruflichen Erfolgs, finanziell aushalten ließ. Und Brecht war nach wie vor mit Paula Banholzer, der Mutter seines ersten Sohnes Frank, liiert.

Als Marianne Zoff im Frühjahr 1921 von Brecht schwanger wurde, spitzte sich die Situation dramatisch zu: Sie erwog eine Abtreibung, da Brecht sie nicht heiraten wollte und sie zudem ihre Karriere gefährdet sah. Brecht allerdings wollte das Kind unbedingt, versuchte sie zur Geburt zu überreden und spricht in Zusammenhang mit dem in Aussicht stehenden Schwangerschaftsabbruch immer wieder moralisierend von „Kindsmord“ – eine markante Entsprechung zum Gedicht. Offenbar versprach Brecht sich durch die Geburt eines gemeinsamen Kindes Vorteile dem Rivalen Recht gegenüber, mehr Nähe, größere Präsenz bei der Sängerin. Er bemühte sich indessen vergebens: Die Schwangerschaft Marianne Zoffs endete im Mai 1921. Der junge Dichter war außer sich, nennt die Sängerin in seinem Tagebuch, wie sonst schon so oft, Hure und Kokotte:

³⁰ GBA Bd. 1, S. 293.

³¹ Vgl. hierzu: Brecht-Handbuch, Bd. 1, a.a.O., S. 108.

³² Vgl. Süddeutsche Zeitung, 18. Juni 2009, S. 46.

³³ Vgl. hierzu: Brecht-Handbuch, Bd. 2., a.a.O., S. 62f.

³⁴ Vgl. ebd., S. 109.

„So sind die guten Geister von der Marianne Zoff gewichen, daß es anfang mit herumlaufen und endete mit einem Kinderleichen im Lavor! Die Hure sollte kein Kind haben, mein Kind ging von ihr, da sie kein reines Herz hatte! [...] Ich könnte das Mensch erwürgen. Es ist das Schmutzigste, was ich erlebt habe [...] Und diesen gesprungenen Topf, in den die Abflüsse aller Männer rinnselten, habe ich in meine Stube stellen wollen!“³⁵

Gut ein Jahr später erwartete Marianne Zoff abermals ein Kind von Brecht. Ähnliche Situation: Abermals stand ein Schwangerschaftsabbruch im Raum, aus denselben Gründen, und abermals tat Brecht alles, um das Kind zu retten. In dieser Situation, zwischen Ende August und Anfang Dezember 1922, damit wesentlich genauer datierbar als bisher, entstand *Von der Kindesmörderin Marie Farrar*. Das Gedicht ist nichts anderes als ein Appell an Marianne Zoff, sich nicht ein zweites Mal eines „Kindsmords“ schuldig zu machen. Kein objektivierbarer Kriminalfall also wird in Form von Dichtung reflektiert, sondern es ist Brechts ganz eigenes, privates „Tribunal“, das nicht zuletzt durch die fingierte Protokoll-Situation seinen Ausdruck findet und mit dem er die Sängerin mit dem Ende ihrer ersten Schwangerschaft konfrontiert. Brecht macht deutlich, dass sie, im Gegensatz zur armen Marie Farrar, letztlich wohlsituiert ist, in „sauberen Wochenbetten“ gebären³⁶ könnte und damit kein Mitleid verdient. So warnt er vor einem erneuten Abbruch, baut Druck in Form von Lyrik auf. Die Methode wiederholt sich: Auch dieses Gedicht verfügt somit über eine spezifische „Augsburger Schicht“; sein Anstoß liegt in Brechts privatestem Bereich, und erst in zweiter Linie wird, auf eine verallgemeinernde Ebene gehoben, die Gesellschaft in ihrer Gesamtheit fokussiert.

Ein dritter Punkt stellt den Zusammenhang zwischen Marie Farrar und Marianne Zoff außer Zweifel: Am Nachnamen „Farrar“ scheiterten bis vor kurzem alle Recherchen, die Hinweisen auf die Spur kommen wollten, weil stets im juristisch-kriminalistischen Bereich geforscht wurde. Sucht man aber aufgrund des Verdachts, dass es eine Verbindung zu Marianne Zoff, der Sängerin, geben könnte in musikalisch bedeutsamen Bereichen, ergibt sich Überraschendes: „Farrar“ ist nichts anderes als der Nachname einer der besten, international bekanntesten und skandalumwitterndsten Sopranistinnen jener Zeit, der US-Amerikanerin Geraldine Farrar (geb. 1882). Sie war von 1901 bis 1906 an der Hofoper Berlin engagiert. Während dieser Zeit wird ihr ein Verhältnis mit dem deutschen Kronprinzen nachgesagt. Sie arbeitete mit den prominentesten Vertretern der Musikwelt zusammen, wie z. B. mit Toscanini und Gustav Mahler, und trat häufig als Partnerin Enrico Carusos auf; dies auch

an der Metropolitan Opera in New York, wo sie ab 1906 engagiert war. 1914 sang sie hier die Titelrolle der Carmen, stellte damit alle Sopranistinnen, die bis dahin in dieser Rolle brillierten, in den Schatten und galt seitdem als Carmen schlechthin. Auch in einem Stummfilm trat Geraldine Farrar, die vielen als erste Mediendiva gilt, in der Rolle der Carmen in Erscheinung. Sie war ein Star, von dem jeder sprach, und Marianne Zoff war ihr in ihrem exotisch anmutenden Äußeren gar noch frappierend ähnlich.

Mit diesem Bezug ist erwiesen, dass Brecht mit der „Kindesmörderin Marie Farrar“ auf Marianne, die Sängerin, die „Carmen“, deutet, die, nach seiner Vorstellung, einen Mord an einem Kind verüben will und auch schon einen auf ihrem Gewissen hat – und zwar an seinem, des großen Brecht Kind. Konfliktbewältigung ureigenster Art ist das Gedicht, wobei Brecht diese Auseinandersetzung dann in bewährter Manier auf eine allgemeingültige Ebene hebt. Kein sozialpolitisches „Anliegen“ war jedoch sein Impetus, sondern wieder einmal seine „kleine“ Welt. Wenn man diese allerdings nicht kennt, kommt man zu fatalen Interpretationsergebnissen. Vorgeführt sei dies anhand des jüngsten Beispiels aus dem Jahr 2006: Ana Kugli sieht im von ihr herausgegebenem Brecht-Lexikon einen allgemeinen gesellschaftlichen Zustand als Anstoß des Gedichts:

„Das Gedicht ist im Kontext der Entstehungszeit zu sehen. Lange Zeit galt ein uneheliches Kind als Schande und bedeutete für die Mutter lebenslange gesellschaftliche Ächtung, weshalb einige Frauen als einzigen Ausweg eine Abtreibung oder aber die Kindstötung sahen“.³⁷

Kugli kommentiert auf dieser Basis das konsequente Nichtvorhandensein des Vaters des getöteten Neugeborenen:

„Unerwähnt bleibt der Vater des Kindes, der auch bei der Verurteilung nicht als Mitverantwortlicher zur Kenntnis genommen wird – was die Vorstellung der bürgerlichen Gesellschaft spiegelt, die Frau habe die Konsequenzen nichtehelichen Geschlechtsverkehrs alleine zu tragen“.³⁸

Die Brecht hier unterstellte Kritik patriarchalischer Gesellschaftsverhältnisse erweist sich in Kenntnis der autobiografischen Bezüge als genau deren Gegenteil. Brecht verurteilt nicht den abwesenden Vater, sondern die Schwangere; er praktiziert genau dies, was Kugli hinterfragt sieht. Denn er versteckt sich hinter der Fiktion und weist mit der Mahnung bzw. dem Verdikt Marianne Zoffs in Form von Lyrik dieser die moralische Verantwortung zu. Nichts anderes tut er in diversen Tagebucheinträgen dieser Zeit.³⁹

³⁵ GBA 26, S. 211.

³⁶ Vgl. GBA 11, S. 46.

³⁷ Brecht-Lexikon. Hrsg. von Ana Kugli und Michael Opitz. Stuttgart, Weimar 2006, S. 262.

³⁸ Ebd.

³⁹ Vgl. z. B. GBA 26, S. 211.

Diese „Augsburger Schicht“ markiert aber nur eine Ebene des hochkomplexen Gedichts, das auch ohne das Wissen um diese Zusammenhänge lesbar ist. So jedoch erscheint es noch raffinierter, noch dichter – und bleibt dabei literarisch interessant, weil es trotzdem nicht als vollkommen entschlüsselt gelten kann:

„Die Einschreibung gegenläufiger, differenter, widersprüchlicher, sich aber gegenseitig aufhebender Bedeutungen ist nicht als vollkommen beherrscht oder beherrschbar zu denken. Objektiv verliert sich das Schreiben im Geflecht der Sprache, ihrer Ambiguitäten, in der Vielzahl der vom Text heraufbeschworenen Beziehungen“⁴⁰

Es ist noch zu ergänzen, wie es mit dem privaten Konflikt weiterging: Brecht heiratete Marianne Zoff im November 1922, am 12 März 1923 wurde die gemeinsame Tochter Hanne geboren. Sie starb erst kürzlich, am 23. Juni 2009. Ob das Gedicht einen Beitrag dazu leistete, dass Marianne Zoff diese Schwangerschaft austrug, ist unbekannt. 1925, wieder war sie von Brecht schwanger, war es der Dichter, der sie zu einem Schwangerschaftsabbruch überredete.

6. Vielschichtigkeit und Antiidealismus

Die Augsburger Bezüge und seine Topografie gewähren am Beispiel dieser Texte, die stellvertretend für viele andere sind, Einblicke in Brechts Schaffensweise, seine Ästhetik der „Materialverwertung“. Der Autor erfindet in seinem Werk kaum etwas Neues, sondern greift auf verschiedene Anregungen zurück; sein künstlerisches Können besteht darin, jenes nicht Neue zu modernen und komplexen Kunstwerken zusammenzufügen. Dabei steht der literarische Effekt im Vordergrund, nicht die moralische Belehrung. Dies gilt auch für das spätere Werk. In der Forschung setzt sich immer mehr die Meinung durch, dass auch Brechts allzu offensichtliche Hinwendung zum Marxismus nicht als Faktum hinzunehmen ist. Es bestand stets ein „individualistischer Vorbehalt“ dieser Gesellschaftslehre gegenüber, der desto stärker war, je mehr sie an eine konkrete Ideologie, wie etwa den Leninismus, geknüpft schien.

Brechts Vexierspiel auf verschiedenen, auch durchaus disparaten Ebenen gibt die Möglichkeit, neu über das Verständnis literarischer Sichtweisen und Erzählperspektiven zu diskutieren. Wie, um nur dieses Beispiel zu nennen, definiert sich bei Brecht das „lyrische Ich“? Niemals, so die bekannte Grundregel, ist es mit dem Autor gleichzusetzen. Nicht nur Gedichte, auch andere Werke Brechts nun sind, wie gezeigt werden konnte, außerordentlich reich an

selbstreferenziellen Hinweisen. Dennoch bleiben lyrisches Ich und Autor zwei verschiedene Personen, auch wenn Fiktion und Realität zunehmend verschwimmen. Brecht spielt gezielt mit diesen Ebenen und damit mit seinem Leser. Stets ist von Fall zu Fall sehr genau hinzuschauen und zu untersuchen, ja zu forschen. Dieses Herausfordernde, Unberechenbare des Werkes Brechts bewusst zu machen, scheint eine lohnende Zielsetzung.

Zuletzt ist am Beispiel dieser bekannten Gedichte Brechts zu verdeutlichen, dass seine Kunst eine prononciert antiidealistische ist, möglicherweise in direkter Gegenüberstellung mit klassischer Dichtung, z. B. in einem Vergleich eines Gedichtes Brechts mit Lyrik Schillers. Diesen verehrte Brecht in seiner Jugend als Klassiker. Ein solcher wollte er, seiner öffentlichen Geltung nach, selbst werden. Doch bereits als gut Zwanzigjähriger äußerte er Zweifel an der Zeitgemäßheit von Schillers Dichtung.⁴¹ Es liegen zwei völlig verschiedene Ansichten von Kunst vor. Niemals verließ Brecht sich auf Inspirationen, die er in einem „schöpferischen Akt“, so die traditionelle Vorstellung, in ein Kunstwerk zwang. Seine Kreativität besteht vielmehr in der klugen Kalkulation, im Zusammenfügen von Disparatem, dabei immer die literarische Wirkung, den Effekt im Auge behaltend. Seine Werke sind ausgeklügelt, berechnet, nicht wie aus einem Guss aufs Papier geworfen. Diese Einsicht enthält durchaus ein großes provozierendes Potenzial, das anregt, über Sinn, Wesen und einer Ethik von Kunst im Allgemeinen ins Gespräch zu kommen.

⁴⁰ Lehmann, Hans-Thies: Der Schrei der Hilflosen. In: Bertolt Brechts *Hauspostille*. Text und kollektives Lesen, a.a.O., S. 74-98, hier S. 95.

⁴¹ GBA 21, S. 59.

*Д-р Кароліне ШПРЕНГЕР
Аугсбург (Німеччина)*

ФУНКЦІОНАЛІЗОВАНА ДІЙСНІСТЬ. НОВИЙ ДИДАКТИЧНИЙ ПІДХІД ДО «ДОМАШНІХ ПРОПОВІДЕЙ» БЕРТОЛЬТА БРЕХТА

1. Знехтуваний шедевр

У 1927 році вперше з'являється велика антологія лірики Б. Брехта під назвою «Домашні проповіді». Вона вміщує рівно 50 віршів, більшість з яких виникли між 1916 та 1924 роками, тобто походять з аугсбурзького періоду майбутнього «драматурга». Вірші з «Домашніх проповідей» уже давно вважаються взірцевим прикладом брехтівської антибуржуазності, а в деяких, здається, закладені елементи, котрі вказують на так званого «соціалістичного класика».

«Домашні проповіді» – це не лише найважливіша збірка поезій Б. Брехта, набагато відоміших та видатніших, ніж «Свендборзькі поезії» та «Буковські елегії», які виникли пізніше, але вони також вважались однією з найважливіших антологій лірики ХХ століття, якщо не цілком німецької мови. Однак, збірка розглядалась і надалі розглядається в рамках шкільних занять лише у виняткових випадках, і аж ніяк не лише в Німеччині. Як і до цього, лірика Брехта знаходиться в тіні його п'єс, а «Історії з календаря» та «Історії пана Койнера», які інколи включають до шкільного читання, так, як і великі п'єси-притчі, розглядають, як правило, попри їх геніальність, все ще як повчальні або навіть моралізуючі праці соціалістичного мислителя. Окрім того, у часи «холодної війни» та брехтівського бойкоту потрібно було зайняти певну позицію через призначення творів Б. Брехта для уроків німецької. Це привело до того, що художня література – не тільки у НДР – стала іграшкою політичних розрахунків.¹

При цьому вірші з «Домашніх проповідей» були, з огляду на їх свіжість, а також і провокаційний потенціал у 1976 – 1977 рр. предметом літературного експерименту в межах університетського семінару. До текстів слід було підходити не з загальноприйнятими літературознавчими засобами, а з максимально можливою «зневагою, яка дає дорогу асоціаціям, щоб таким чином у протиріччях

аналізу тексту, актуальної історії життя, політичних дискусій та знань з різноманітних підручників історії можна було б надати руху колективному читанню.»²

Після завершення «Великого Берлінського і Франкфуртського видання»³ творів Б. Брехта та нового «Довідника Брехта», виданого Яном Кнопфом, у розпорядженні дослідження знаходиться нова широка база. Цей факт, а також зникнення НДР привели до того, що на передній план все більше виходили єдині в своєму роді естетичні якості праці Брехта, а тексти з гаданою імплікованою політичною ідеологією можна було сприймати з більшою незворушністю. Ранньою творчістю Б. Брехта дослідники займалися іншим способом: її уже не вважали лише «анархічним» чи «нігілістичним»⁵ першим етапом «соціалістичного генія», у всякому разі цікавим було, як виявляли елементи, які ймовірно передбачали майбутнє, або звинувачували автора у певних недоліках у цьому плані.⁶ Замість того, все більше уваги присвячується серйозній філософській роботі. Тим часом, рання творчість вважається автономною величиною, з якої походять важливі явища, які згодом і сформували великого драматурга, лірика та теоретика. Існують спеціальні дослідження способу творчості молодого Брехта,⁷ переважно у формі статей. Також було проаналізовано і представлено естетику «впровадження матеріалу», яку з самого початку вважали рішуче матеріалістичною та антиідеалістичною, а також його просто-таки стратегічний спосіб дій при плануванні та форсуванні своєї кар'єри письменника. Літературний вплив, естетичний ефект з самого початку були на передньому плані. Б. Брехт ніколи не розглядав поетичний твір лише засобом морального чи політичного заклик. З ранніх спроб його робота надзвичайно різностороння і суперечлива, при цьому дуже гнучка морально: після початку Першої світової війни Б. Брехт писав праці нібито з націоналістичною тенденцією, щоб мати змогу вперше з'явитись у ширшому середовищі у якості автора. Хоча Брехт байдуже ставився до війни, він використовував її як «джерело матеріалу» для своїх поетичних спроб, як сцену, на фоні якої міг виступити як автор.⁸ Через кілька років він припасував свою першу велику драму «Ваал» до естетичних і моральних вимог цього часу, щоб мати змогу знайти видавництво і театр, що, однак, погіршило її літературну якість.⁹ Це тактика, яку Б. Брехт постійно застосовував після повернення з вигнання у НДР, коли це здавалось вигідним. Таким чином, він змінив у тому числі і оперу «Засудження Лукулла», так як появилась критика з боку керівництва держави.

Комплексність брехтівської роботи впливає зокрема з повноти епічно інтегрованого матеріа-

лу з різних джерел, які пропонували історія літератури, а також близьке оточення Брехта. Під час дослідження цих джерел стає все зрозуміліше, що у деяких працях можна виявити специфічний «аугсбурзький пласт», який складається не лише з поодиноких літературних натяків, а й створює доступ до власного рівня інтерпретації, який перетинається з багатьма іншими, а також частково їх викликає і ставить під сумнів. Недавно на дидактичному тлі було доказано на прикладі розповіді «Аугсбурзьке крейдяне коло» власну топографічну конотацію, яка відкриває специфічний смисловий контекст.¹⁰

Протягом останніх десяти років появилась нагода представити нові сенсаційні наукові дані, пов'язані не лише з ранніми драмами «Ваал» і «Барабани вночі», але також і віршів з «Домашніх проповідей». Було розшифровано натяки Б. Брехта, цілі системи координат, які частково обговорювались у міжрегіональній пресі, і котрі дозволили виступити деяким з найвідоміших віршів збірки у зовсім іншому світлі. Настав час запитати, чи ці літературознавчі результати не можна також визнати корисними на заняттях німецької. Тому що і в дидактичному плані відкривається новий вимір, який став можливим через можливий підхід до текстів, враховуючи відношення до Аугсбурга; можна доторкнутись до нових рівнів інтерпретації, які через біографію поета безпосередньо пов'язані з світом уявлень та інтересами школярів. За такого підходу немає жодних ідеологічних обмежень чи побоювань – хоча, при дослідженні Брехта і до сьогодні не обов'язково присутня очевидність.

2. «Спогад про Марі А.»

У 1920 р. появилася «Спогад про Марі А.», один з найвідоміших і найзворушливіших віршів про любов ХХ століття, який за даними Б. Брехта написаний «у потязі до Берліна».¹¹ Згадана «Марі А.», Роза Марія Аманн, була дівчиною з Аугсбурга, приблизно одного з ним віку, з якою Б. Брехт, очевидно, мав недовготривалі стосунки. Отже, вірш вважали журливим літературним спогадом про ту молоду любов, що підтвердила у літньому віці і сама Роза Марія Аманн, улещена такою інтерпретацією.¹² У 1995 р. Ян Кнопф, однак, зміг доказати, що цей вірш абсолютно не про власні романтичні переживання, а навпаки, це пародія на сумну і позбавлену смаку любовну лірику, передовсім на в той час відомий французький шлягер. Б. Брехт використовує і не знає міри в загальноприйнятих кліше, чим висміює не тільки ці кліше, а й читачів, які дозволяють собі ними захоплюватись: “Усе свідомо організовано

і воно дуже далеке від “власного вираження”; відсутнє саме те, що нібито вирізняє лірику у першу чергу: суб'єктивного, свого “вираження”.”¹³ Згадане відношення з Аугсбургом спочатку вводить в оману: так як йдеться, зрештою, не про особу, не про ранню любов «Марі А.», а про у підсумку заміну, безлику жінку; темою стають не дійсно пережиті любовні стосунки, а чоловічий підхід до сексуальних відносин та їх швидкоплинності. Я. Кнопф підтверджує це за допомогою безлічі доказів.¹⁴

Подальші підтвердження тези Я. Кнопфа наводять пошуки в Аугсбурзі. Б. Брехт сам називає дівчину у своїх листах та біографічних записках по-різному: Роза, Роза Марія, Роза Марі, Розмарі та Розочка.¹⁵ Ці імена змінюються протягом усього часу їхнього знайомства цілком довільно, точно так, як це було до вподоби Брехту. Оманливим видається і той факт, що на надгробному камені Марії Рози Аманн на Аугсбурзькому західному кладовищі вказано лише «Роза». Акти міського архіву вносять ясність: тут не тільки вказано конкретне ім'я – Марія Роза Аманн – «Роза» тут підкреслено. Це однозначний доказ того, що звертались до дівчини не «Марія» чи «Марія Роза», а тільки «Роза». І немає жодних згадок сучасників, що її називали тоді по-іншому. Але ж як приходить Б. Брехт взагалі до імені «Марія» чи різних складених слів з «Марія» і «Роза»? І на це питання відповідають акти міського архіву несподівано однозначно: Марія – це ніщо інше, як ім'я старшої сестри Рози, від якої Б. Брехт марно домагався прихильності. Одну, отже, звали Роза, іншу – Марія.

Звідси випливає, що Бертольту Брехту не тільки подобались обидві сестри і він зображав обох, а й те, що він грався з їхніми іменами. Він з'єднав їх в одну особу, утворивши жартома єдність з імені Рози, з якою у нього були стосунки, та Марії, яку він мати не міг. Таким чином, коли Брехт проводив час з Розою, то одночасно і її сестра Марія була присутня.

Таким чином, названа у заголовку дівчина уже є не реальною людиною, а штучним продуктом, безликим, як хмара, і складається з різних неоднорідних частин, у даному випадку – двох людей, та навіть вони просто репрезентують інших. Це явище позначає протиставлення до образу єдиної коханої, відкидаючи звернення до однієї особи через її індивідуальність і цим підриваючи традиційний, або буржуазний, ідеал ексклюзивного та єдиного у своєму роді, що являють собою любовні стосунки. Має значення лише статевий акт, який і залишається в пам'яті.

Хоча манера і його джерела очевидні, хоча чітко видно, що йдеться про щось протилежне до сентиментальності, вірш абсолютно не втрачає своїх чар. Це і становить якість робіт Б. Брехта:

їх можна розпізнати як розважливо прораховані артефакти, їх можуть згубно проаналізувати, але вони все-таки зберігають більше поетичної субстанції, ніж деякі «класичні» твори, які виникли ймовірно на основі геніального натхнення.

3. «Легенда про мертвого солдата»

«Легенда про мертвого солдата» Б. Брехта, написана біля 1918 року, втілює ще один приклад для типового режиму роботи Бертольта Брехта. Її довго вважали гротескною критикою на вільгельмівську манію війни, з дуже конкретними наслідками для автора. Так як через цей вірш уже на початку 20-х рр. Брехт потрапив у список націонал-соціалістів, який називав осіб, котрі після «приходу до влади» останніх мали бути ув'язнені. Навіть позбавлення Б. Брехта німецького громадянства було обґрунтоване Міністерством внутрішніх справ у 1935 р. непрямо через «Легенду ...».

Вірш відображає у похмурих картинках, як полеглого і уже похованого солдата викопують представники вільгельмівської держави, а комісія лікарів визнає його «придатним до військової служби» і його знову відправляють на фронт. Усе відповідно до крилатих слів останньої фази війни, що у кайзера закінчились солдати і він тому тепер навіть полеглих відсилає на війну.

На сьогодні це один з найвідоміших віршів Б. Брехта взагалі, і у часи Веймарської Республіки «Легенда про мертвого солдата» стрімко здобула славу і стала постійною складовою багатьох програм кабаре. Передбачення про «ліві», суспільно критичні теми Брехта, навіть про їхнє наближення до марксизму, постійно розпізнавали у вірші, а Курт Тухольський був переконаний, що «ще ніхто так не задав жару пруссам»¹⁶, як Бертольт Брехт своєю «Легендою ...».

Також у випадку з цим віршем Б. Брехт дає «відчужену» вказівку на реферовану особу: вірш виник «на згадку про Крістіана Грумбайса»¹⁷, який народився 11 квітня 1897 р. у м. Айхах під Аугсбургом та поліг у Каразіні у Південній Росії. Крістіана Грумбайса з Айхаха не змогли розшукати, отже, не хвилювались про створену Брехтом воєнну долю та вважали її свідомо неправдиво закладеним слідом.

Пошуки у річних звітах аугсбурзької реальної гімназії показали, що рік народження Крістіана Грумбайса точно відповідає даті народження Каспара Неєра, одного з найближчих та в той ранній час найважливіших друзів Брехта: Неєр народився саме 11 квітня 1897 року в Аугсбурзі.¹⁸ Таким чином потрапляємо в центр аугсбурзької топографії, розшифрування якої поставило на голову традиційну інтерпретацію «Легенди про мертво-

го солдата». Якщо ближче розглянути біографію Неєра, а особливо період Першої світової війни, проявляються дивовижні, майже неймовірні паралелі до оспіваної долі того «мертвого солдата»: як і багато інших, Каспар Неєр записався добровільно на військову службу та взяв участь, починаючи з 1915 року, у цілому в 32 бойових діях на різних фронтах. Б. Брехт регулярно писав йому через польову пошту і випробував усі засоби, як свідчать передані листи, щоб переконати друга ухилитись від ситуації постійної загрози для життя та подати заяву на давно заслужену відпустку чи прикинутись хворим. Цим Б. Брехт повністю взяв на себе ризик, так як він підривав обороноздатність Німеччини, закликаючи Неєра майже до дезертирства.¹⁹ Зрештою дарма, друг залишився вірним своїм ідеалам.

Вирішальна для «Легенди про мертвого солдата» подія відбулася 14 квітня 1917 р., коли Неєра було поранено та засипано у битві у Франції. Його змогли врятувати через кілька годин, привезли до лазарету, крім того йому дозволили піти у довготривалішу оздоровчу відпустку в Аугсбурзі, де він у той час мав тісний контакт з Брехтом. У серпні 1917 р. він знову повинен був повернутися на фронт.

Згідно з «Легендою про мертвого солдата» це звучить так: Неєр помер насправді не смертю героя, його засипало, що фактично означає «було поховано», а згодом, якщо прослідкувати за картинами «Легенди ...», його знов розкопали, написали «придатний до військової служби» та відправили на фронт. Він без опору підкорився цьому наказу, не зважаючи на свою травму. Це разучі паралелі, а відповідна дата народження ставить поза сумнівом, що «Легенда про мертвого солдата» володіє аугсбурзьким пластом. Брехт знову бере за причину поетичного твору маленький «випадок», який стосується його самого, і потім абстраговано створює універсальний рівень, на фоні якого вірш теж залишається читабельним, – навіть без усвідомлення відношення до Неєра. Однак, у першу чергу вірш – це заклик до друга, застереження у літературній формі, яке володіє такою ж переконливістю, як і листи, надіслані йому: Неєр повинен впізнати себе в тому «мертвому солдаті», усвідомити небезпеку та абсурдність своєї ситуації та втекти від неї, щоб не померти другою, уже остаточною «смертю героя». Отже, першим адресатом «Легенди ...» був Неєр, а перша публіка, яка розуміла це співвідношення, – коло друзів Брехта у Аугсбурзі, які могли зрозуміти також і топографію. Шлях «мертвого солдата», котрого знов потягнули на фронт, має корені в Аугсбурзі, звідки Неєр спішить до зброї, «так, як він вчив».²⁰ Найважливішим висновком з цього є те, що Брехт не хотів створювати жодного суспільно-політичного

постулату у формі поезії. Йому йшлося в першу чергу про його власні інтереси: Б. Брехт хотів врятувати друга, а те, що вірш має одночасно узагальнюючий характер, говорить про його літературну якість і витонченість молодого поета.

4. Екскурс: Від «Легенди про мертвого солдата» до «Барабанів вночі»

Не виникає жодних сумнівів щодо загально-го характеру твору, так як «Легенда ...» досить ясно відображає гротескно-сатиричний підхід до «вільгельмінізму». Чи, все-таки, вірш, попри своє походження, попри аугсбурзьку топографію, – це «ліва» прогресивна критика на умови в суспільстві, які стали передумовою війни? Чи не приховує він революційного потенціалу? На ці питання можна відповісти, якщо трішки відійти від віршів «Домашніх проповідей» і постаратись зрозуміти, чому Б. Брехт розмістив «Легенду ...» з її відношенням до Каспара Неєра у своїй другій великій аугсбурзькій драмі «Барабани вночі». Та ще й на видному місці: Краглер, головний герой, який повернувся з війни, теж уже був під завалами і майже позбувся життя, виглядає, мов труп, а тепер повинен бути переданий революції та цілям Радянської Республіки, щоб гарантувати, що кайзерівська Німеччина, котра коштувала йому чотири роки життя, повністю належить минулому. У цьому місці виконується «Легенда про мертвого солдата», що створює пряме відношення між «мертвим солдатом» і Краглером з одного боку, а з іншого – між Краглером і Каспаром Неєром. Хоча Краглер не погоджується, незважаючи на горе, якого зазнав. Він зважується на найлегший та найприємніший, хоча також і найбезчесніший шлях відступу, а саме той, який веде у «велике біле і широке ліжко»²¹ колишньої нареченої, яка зрадила йому, коли він пішов на фронт, а тепер була вагітною від іншого. Зречення Краглера від представників радянської революції, які хотіли його рекрутувати, було недвозначним:

«Я уже не ягня. Я не хочу здохнути. Кожен чоловік найкращий у власній шкірі (...) Моя плоть має гнити у стічній канві, щоб ваша ідея здійнялась до небес? Ви очманіли?»²²

У той час, як Астрід Усман вважає Краглера суб'єктом, позбавленим ідентичності, для якого майбутня революція принесе продовження горя, якого він зазнав у вільгельмівській державі, Юрген Гіллесгайм, який доказав співвідношення між Грумбайсом, Неєром, «мертвим солдатом» і Краглером, бачить у його рішенні повчальний процес, який він, на відміну від Неєра, все-таки здійснив. Як індивід він досягнув повноліття:

«Барабани вночі» – це драма до вірша, у своїх найважливіших частинах це сценічне зображення

легенди про мертвого солдата. [...Як...] поштовх до написання безсумнівно слід розглядати описану історію Каспара Неєра. На відміну від «Легенди ...» однак не ту, яка заледве не відбулась, а ту, яка б мала відбутись, якби Неєр послухав застережливого друга. [...] Неєр, як і Краглер, втратили у ході війни свою сутність та індивідуальність. Тоді, як Неєр повторюється і майже буквально до останньої хвилини дає себе використовувати, Краглер чинить опір. [...] Це... не нагальна потреба, але вирізняє його: усвідомлення того, що революція може лише продовжити і посилити його страждання. Ту сутність, яку він втратив на війні, він повертає саме через рішення не повертатись на революцію».²⁴

Цей факт заздалегідь позначає індивідуалістичні застереження Б. Брехта щодо революції, яких він дотримувався протягом життя, та які, серед іншого, привели до того, що йому пізніше у НДР стали абсолютно неприємними головні герої Ваал і Краглер. Він переробив обидві драми, однак без задовільного результату. «Барабани вночі» переробляли навіть після смерті Брехта у його найближчому оточенні, так що Краглера заклеїли як асоціальне пізньокapіталістичне явище. Однак спроба поставити на сцені переробку як «останню дійсну версію п'єси» у 60-х роках у Західній Німеччині зазнала невдачі.²⁵

Максима – протистояти будь-яким політичним зборам незалежно від політичних переконань, коли хтось не хотів потрапити як особистість під колеса, – згодом повернулась в переломному світлі та на іншому політичному тлі, наприклад, у «навчальній» п'єсі (Lehrstück) «Захід». Це особливе ставлення розвинулось у ранньому періоді творчості Брехта на фоні аугсбурзької топографії, до якої не можна у жодному випадку зараховувати «Барабани вночі», а лише відношення між Неєром та Краглером.

Аугсбург присутній у цій п'єсі щонайменше так, як і у творі «Ваал»: більш, ніж двадцять років тому було знову знайдено так звану «аугсбурзьку версію» п'єси, яка до того часу не була надрукована і відображала стан переробки 1920 року. Видавець Вольфганг М. Швідрік назвав її «аугсбурзькою версією», тому що п'єса однозначно відбувається у м. Аугсбург, що точно підтверджують імена людей та шинків.²⁶ Крім того, у цій версії ще чіткіше видно тотожність між Краглером і «мертвим солдатом». Стає зрозуміло, що це аугсбурзький «матеріал», який Б. Брехт майстерно приєднав до драми, котра вводить згадану індивідуалістичну максиму, хоча на протилежному фоні, але не менш провокаційно, ніж «Легенда ...». Один і той же «випадок» – Каспара Неєра і його воєнної долі – стає причиною поезії, яка згодом піднімається до ступеня універсальності. Це віддзерка-

люють пізніші рівні опрацювання та інші версії п'єси, які значною мірою гасять відношення до Аугсбурга. Тим не менш, вихідною точкою драми є маленький особистий випадок, на якому Б.Брехт пояснює свій погляд на відношення між індивідуальністю та суспільством. І цей взаємозв'язок не можна справедливо оцінити, якщо, як і до цього, опрацьовувати виключно значення революційної тематики.²⁷

Через поступове погашення відношень до Аугсбурга, що мали зробити п'єсу не тільки загальнішою, але й «сучаснішою», «аугсбурзький пласт» п'єси у жодному разі не ставиться під сумнів. Він наявний, як і до цього, та акцентує увагу на багатшаровості та протиріччях, а також відсутності політичної тенденції драми. Брехт сам залишав постать Краглера під час пізніших переробок п'єси недоторканою, тому що через нього відношення до Аугсбурга та утворена звідси топографія стає об'єктивною.

З самого початку головного героя звали «Краглер», але це ім'я довгий час вважали фіктивним, як зазвичай прийнято у поезії. Метод Брехта, епічно інтегрувати різні «матеріали», має однак наслідком те, що у його роботі дійсно мало випадковостей. Це стосується і цього випадку: існує, як і у п'єсі «Ваал», аугсбурзький «оригінал» його героя. Один погляд у адресну книгу з 1920 року²⁸ дає пояснення: прізвище Краглер представлено 5 разів. Один з них, Йозеф Краглер, був «інвалідом війни і малярем», таким чином тим, який подібно до Неєра та Андреаса Краглера постраждав на війні та повернувся пораненим. Немає вказівок, що Бертольт Брехт знав того Йозефа Краглера. Але якщо знати про паралелі між Неєром та Андреасом Краглером, в око впадають інші два аспекти. По-перше, існує вірш під назвою «Про художника»²⁹, ще один ліричний документ про турботу Брехта за його друга Неєра на фронті. Б. Брехт називав свого друга, який пізніше став великим художником-декоратором, часто також «художник». Таким художником, як свідчить можлива асоціація, був також Йозеф Краглер, якщо і не в мистецькому смислі. По-друге, його адреса теж примітна: він жив на вулиці Бранднер. Вона розташована за п'ятнадцять хвилин ходу від колишньої квартири Брехта на вул. Блейх, від реальної гімназії – за п'ять хвилин, і за кілька кроків від «Плеррер», народного свята, яке так охоче відвідував Б. Брехт. Не доказано, однак дуже ймовірно, що Брехт знав Йозефа Краглера особисто або принаймні чув про його долю і присвоїв на основі помітних відповідностей і назви професії «художник» прізвище для свого головного героя.

Якщо розшифрувати в творі «Барабани вночі» цю аугсбурзьку топографію, то відкривається система відношень і посилян, яка з самого по-

чатку акцентує увагу на штучному, позбавленому тенденції характері п'єси. Знову виявляється, наскільки важливо відкрити ці відношення, які вказують на найближче оточення Брехта. Це не лише маленькі літературні жарти, це відкриває нові рівні інтерпретації.

Ще один, до цього часу невідомий приклад топографічних елементів у поезії Бертольта Брехта – розташування провулку Бордельгассе, який Брехт описує у одноактній п'єсі «Світло у темряві» 1919 року. Згідно з вказівками до сцени³⁰ він точно відповідає напрямку дороги колишнього провулку Газенгассе, у відповідному «районі» Аугсбурга. Те, що цей факт не можна було зрозуміти протягом багатьох років, є випадковим, так як кілька десятиліть тому вулицю муром було перетворено на Закгассе, тому і не знаходили відповідності між вказівками до сцен та дійсним розташуванням вулиць у міському плані.³¹ Однак після того, як було розпізнано аналогію, цю одноактну п'єсу, яка викриває подвійність буржуазної моралі, потрібно вважати через свою однозначну топографію як «аугсбурзьку п'єсу», і знову «місцевий колорит» стає підґрунтям поезії.

5. Про дітовбивцю Марі Фаррар

Останній і найновіший приклад такого співвідношення з Аугсбургом стосується одного із найвідоміших віршів «Домашніх проповідей» – «Про дітовбивцю Марі Фаррар». Відкриття цього відношення викликало таку сенсацію, що про цей факт повідомляла міжрегіональна преса.³² Вірш, який до цього довгий час датували приблизно 1922 роком, вважався постійно раннім критичним аналізом буржуазного суспільства. Це те суспільство, яке роблять відповідальним за те, що молода покоївка через свою вагітність потрапляє у настільки розпачливе становище, що вбиває свого новонародженого. Потім воно санкціонує «випадок», засуджує Марі Фаррар на смерть і цим збільшує несправедливість, яка від нього і виходить. Як і «Легенда про мертвого солдата», вірш вважався, таким чином, передбаченням того, що настане згодом, прогнозом «соціалістичного» Брехта.

Після того, як став очевидним зв'язок між «Легендою про мертвого солдата» та другом Брехта Каспаром Неєром, знали, що Брехт часто застосовує у віршах з «Домашніх проповідей» власні назви, які мали відношення до справжніх людей та подій. Хоча вони частково були і закодовані, але володіли великою вагомістю для інтерпретації відповідного тексту. Марі Фаррар було останнє ім'я, яке не було узгодженим, хоча й очевидно, що мав бути конкретний натяк. Це давало зрозумі-

міти близькість до балади «Апфельбек, або Лілія у полі», яка описує кримінальну справу³³ і розміщена у «Домашніх проповідях» безпосередньо перед віршем про Марі Фаррар. Отже, як вважалося, два вірші на одну й ту ж тему: жажливі кримінальні вчинки, які, однак, виходять з суспільства, а не від винуватців, які стають жертвами.

Насправді ж в основі вірша не лежить жодний кримінальний вчинок, як вважалося,³⁴ а також і тут поштовх до написання можна знайти в найближчому оточенні Б. Брехта. За Марі Фаррар стоїть ніхто інший, як оперна співачка Маріанна Цофф. З 1919 року вона працювала у міському театрі Аугсбурга, згодом стала першою дружиною Бертольта Брехта і вже незабаром символізувала для нього «Кармен» як таку – в той час одну з найулюбленіших та найбільш бажаних оперних партій, яку Маріана Цофф виконувала двічі в якості заміни.

Перша ознака для паралелі Фаррар – Цофф непомітна: імена обох жінок співпадають частково. Друга прикмета веде в центр конфлікту, який протягом років був тягарем для стосунків між Маріанною Цофф та Брехтом: обидва мали ще інших партнерів, з якими так і не розлучились. У співачки був досить літній підприємець Оскар Каміллус Рехт, котрий через відсутність успішної кар'єри утримував її фінансово. А Б. Брехт, як і до цього, був пов'язаний з Паулою Банголцер, матір'ю його першого сина Франка.

Коли весною 1921 року Маріана Цофф завагітніла від Брехта, ситуація драматично загострилась: вона обмірковувала аборт, так як Б. Брехт не хотів з нею одружуватись, а вона до того ж бачила свою кар'єру під загрозою. Однак Брехт хотів дитину обов'язково, намагався переконати її народжувати і постійно говорить повчально в зв'язку з перспективою переривання вагітності про «дітовбивство» – вагому відповідність з віршем. Очевидно, що Б. Брехт надіявся на переваги порівняно з правами суперника через народження спільної дитини, на більшу близькість та присутність біля співачки. Даремно, все-таки, намагався: вагітність Маріанни Цофф була перервана у травні 1921 року. Молодий поет був у нестямі, називає співачку у своєму щоденнику, як і до цього досить часто, повією і кокоткою:

«І так Маріана Цофф втратила розум, це почалося з походеньок, а закінчилось дитячим трупом в умивальнику! Цій блудниці не слід було мати дитину, моя дитина загинула через неї, тому що вона не мала чистого серця! [...] Я б міг її задушити. Це найбрудніше, що я коли-небудь переживав [...] І цей тріснутий горщик, у який зливались стоки всіх мужчин, я хотів поставити у свою кімнату!»³⁵

Більш, ніж через рік Маріанна Цофф знову чекала дитину від Брехта. Подібна ситуація: повторно стояло питання переривання вагітності

з тих самих причин, і знову Бертольт Брехт зробив все, щоб врятувати дитину. У цій ситуації між кінцем серпня і початком грудня 1922 року, що значно точніше датовано, ніж до цього часу, виник вірш «Про дітовбивцю Марі Фаррар». Цей вірш – ніщо інше, як заклик до Маріанни Цофф, щоб не ставати винною у «дітовбивстві» вдруге. Отже, у формі поезії не відображається об'єктивний кримінальний випадок, це цілком приватний «трибунал» Брехта, який знаходить своє вираження насамкінець не через фіктивну ситуацію-протокол, і яким він конфронтує співачку через переривання її першої вагітності. Б. Брехт роз'яснює, що вона, на відмінну від бідної Марі Фаррар, знаходиться, зрештою, у хорошій ситуації, могла б народити «незаплямовано», що не дає їй права на співчуття. Так він застерігає перед новим абортom, формуючи заклик у ліричній формі. Метод повторюється: також і цій поезії властивий специфічний «аугсбурзький пласт»; поштовх до написання знаходиться в найбільш особистому просторі Брехта, і лише у другорядному плані підноситься до узагальнюючого рівня, який фокусується на суспільстві в цілому.

Третій факт ставить співвідношення між Марі Фаррар та Маріанною Цофф поза сумнівом: на прізвищі «Фаррар» до недавнього часу зазнавали невдачі всі пошуки, які хотіли натрапити на слід паралелей, тому що постійно досліджували лише юридично-криміналістичну галузь. Однак, якщо шукати на основі передчуття, що може існувати зв'язок з Маріанною Цофф, співачкою, у важливих музичних сферах, виявляється несподіване: «Фаррар» – це прізвище однієї з найкращих, всесвітньо відомої і скандальної оперної співачки (сопрано) того часу, американки Джералдіни Фаррар (нар. 1882 р.). Вона працювала з 1901 до 1906 р. у Берлінській придворній опері. Протягом цього часу їй приписували стосунки з німецьким кронпринцем. Вона співпрацювала з найвідомішими представниками світу музики, як, напр., Тосканіні та Густав Малер, і виступала часто партнеркою Енріко Карузо, також у Метрополітен-опері у Нью-Йорку, де працювала з 1906 року. У 1914 році вона виконувала тут головну роль Кармен, чим перевершила усіх сопраністок, які до цього вражали у цій ролі, та з того часу вважалося Кармен як такою. Джералдіна Фаррар, яка для багатьох була примадонною екрану, з'являлась також у німому кіно у ролі Кармен. Вона була зіркою, про яку говорив кожен, а Маріанна Цофф була з нею у своїй екзотично милій зовнішності разюче подібна.

Цим співвідношенням доказано, що Б. Брехт через «дітовбивцю Марі Фаррар» вказує на Маріанну, співачку, «Кармен», яка, на його думку, хоче здійснити вбивство дитини і уже здійснила одне по відношенню до своєї совісті, а точніше його.

Вірш – це подолання конфлікту найдостовірнішим способом, при чому Б. Брехт потім піднімає цю дискусію перевіреним методом до рівня універсальності. Його порив не закладений у жодному соціально-політичному «прагненні», а знов у його «маленькому» світі. Однак, не знаючи цього, можна прийти до фатальних результатів інтерпретації. Це можна продемонструвати на одному з наймолодших прикладів з 2006 року: Ана Куглі бачить у виданому нею «Лексиконі Брехта» поштовхом до написання вірша загальний суспільний стан:

«Вірш потрібно розглядати у контексті часу виникнення. Протягом тривалого періоду позашлюбна дитина вважалась для матері соромом і означала довічний суспільний бойкот, через що деякі жінки бачили єдиним виходом аборт, тобто вбивство дитини».³⁷

А. Куглі коментує на цій основі постійну відсутність батька вбитого новонародженого:

«Так і не згадують батька дитини, якого не беруть до уваги як співучасника і під час винесення вироку; уявлення буржуазного суспільства відображають те, що жінка самотійно має справлятися з наслідками позашлюбних статевих відносин».³⁸

Допустима критика Б.Брехта патріархальних соціальних відносин виявляється у світлі автобіографічних стосунків як щось протилежне до цього. Бертольт Брехт засуджує не відсутнього батька, а вагітну; він практикує саме те, що, на думку Куглі, стоїть під питанням. Так як він ховається за фікцією і вказує через нагадування, тобто вердикт Маріанни Цофф, у ліричній формі на моральну відповідальність. Він не робить нічого іншого у різних записах у щоденниках цього часу.³⁹

Цей «аугсбурзький пласт» маркує однак лише рівні дуже складного вірша, який, хоча, можна читати і не знаючи цих взаємозв'язків. Таким чином, він здається більш вишуканим, ще більш непроникним, залишаючись при цьому літературно цікавим, тому що всупереч усьому не може вважатись повністю розшифрованим:

«Запис зворотних, різних, суперечливих значень, які самі себе і породжують, не є повністю опанованим і взагалі не може вважатись таким, що піддається опануванню. Письмо об'єктивно втрачається у сплетенні мови, її неоднозначності, у множинності відношень, викликаних текстом».⁴⁰

Потрібно ще доповнити, як далі розгорнувся особистий конфлікт: Б. Брехт одружився з Маріанною Цофф у листопаді 1922 р., 12 березня 1923 р. народилась спільна дочка Ганна. Вона померла нещодавно, 23 червня 2009 року. Невідомо, чи вірш вніс вклад у те, що Маріанна Цофф виносила дитину. У 1925 р. вона знов завагітніла від Б. Брехта, але тепер уже поет переконав її перервати вагітність.

6. Різносторонність та антиідеалізм

Відношення до Аугсбурга та його топографії дозволяють на прикладі цих текстів, які репрезентують і багатьох інших, заглянути у методику творчості Б. Брехта, його естетику «використання матеріалу». Автор майже не винаходить нічого нового у своїй праці, а повертається до різних імпульсів; його мистецьке вміння заключається в тому, щоб осучаснити не нове і поєднати складні твори мистецтва. При цьому на передньому плані знаходиться літературний ефект, а не моральне повчання. Це було характерним і для його пізніших праць. У дослідженнях все більше перемагає думка, що навіть надто відкрите звернення Брехта до марксизму не варто приймати як факт. Завжди існувало «індивідуалістичне застереження» щодо цієї суспільної науки, яке ставало сильнішим тоді, коли її все більш пов'язували з конкретною ідеологією, як, наприклад, ленінізмом.

Загадкова гра Б. Брехта на різних, а також абсолютно несумісних рівнях дає можливість дискутувати про розуміння можливих літературних поглядів та перспектив розповіді по-новому. Як, лише для прикладу, визначається Б. Брехтом «ліричне Я»? Воно ніколи, - таким є відоме основне правило, - не прирівнюється до автора. Не тільки вірші, а й інші роботи Б. Брехта, як було показано, винятково багаті на вказівки-самозвернення. Однак, «ліричне Я» та автор залишаються двома різними особами, навіть якщо реальність та фікція щораз більше розпливаються. Брехт цілеспрямовано грається з цими рівнями, а заодно і зі своїм читачем. І постійно у кожному випадку потрібно уважно вдивлятися, вивчати, досліджувати. А роз'яснення цього вимогливого і непередбачуваного у працях Брехта видається гідною постановкою мети.

Насамкінець, на прикладі цього відомого вірша Бертольта Брехта можна пояснити, що його мистецтво чітко антиідеалістичне, можливо у прямому протиставленні до класичної поезії, наприклад, порівнюючи вірш Брехта з лірикою Шиллера, якого Бертольт Брехт у юності шанував як класика. На думку громадськості, він сам хотів таким стати. Однак уже після свого двадцятиріччя він виразив сумнів у відповідності духові часу поезії Ф. Шиллера.⁴¹ Існують два абсолютно різні погляди на мистецтво. Б. Брехт ніколи не покладався на натхнення, яке він у «творчому акті», як засвідчує традиційне уявлення, змушував перетворитись на витвір мистецтва. Його креативність полягає швидше у розумному прорахунку, сполучуванні несумісного, маючи на оці при цьому завжди літературну дію, чи ефект. Його роботи хитромудрі, прораховані, не кинуті на папір як щось суцільне. Ця проникливість вміщує цілком

великий провокаційний потенціал, який стимулює зав'язувати бесіду через суть, зміст та етику мистецтва загалом.

Eine gründliche Dokumentation und Interpretation verschiedenster Attribute, die man Brecht als Autor von lektürerelevanten Texten beimaß, bietet: Sauer, Michael: Brecht in der Schule. Beiträge zu einer Rezeptionsgeschichte Brechts (1949-1980). Stuttgart 1984.

1. Lehmann, Hans-Thies: Das kollektive Lesen. In: Bertolt Brechts *Hauspostille*. Text und kollektives Lesen. Hrsg. von Hans-Thies Lehmann und Helmut Lethen. Stuttgart 1978, S. 1-20, hier S. 5.
2. Brecht, Bertolt: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Berlin, Weimar, Frankfurt/Main 1988-2000 (im Folgenden abgekürzt: GBA).
3. Brecht-Handbuch. Bd. 1-5. Hrsg. von Jan Knopf. Stuttgart, Weimar 2001-2003.
4. Vgl. hierzu. Schwarz, Peter Paul: Brechts frühe Lyrik 1914 – 1922. Nihilismus als Werkzusammenhang der frühen Lyrik Brechts. Bonn 1971, S. 41-58.
5. Vgl. Vinçon, Inge: Die Einakter Bertolt Brechts. Königstein 1980.
6. Vgl. Hillesheim, Jürgen: „Ich muß immer dichten“. Zur Ästhetik des jungen Brecht. Würzburg 2005.
7. Vgl. ebd., S. 75-83.
8. Vgl. hierzu Brecht-Handbuch, Bd. 1, S. 71.
9. Vgl. Unglaub, Erich: Topografie in der Literatur. Bertolt Brechts *Der Augsburger Kreidekreis*. In: Literatur im Unterricht 9-2008, S. 79-91, hier S. 89f.
10. GBA 11, S. 318.
11. Vgl. hierzu: Frisch, Werner/Obermeier, Kurt Walter: Brecht in Augsburg. Erinnerungen, Dokumente, Texte, Fotos. Berlin, Weimar 1975, S. 93.
12. Knopf, Jan: „Sehr weiß und ungeheuer oben“. In: Gedichte von Bertolt Brecht. Hrsg. von Jan Knopf. Stuttgart 1995, S. 32-41, hier S. 34.
13. Vgl. ebd., S. 38-41.
14. Vgl. GBA, Bd. 26, S. 138, 140; Bd. 28, S. 29, 32, 36, 49.
15. Vgl. Tucholsky, Kurt: Gesammelte Werke. Reinbek 1961, Bd. 2, S. 1064.
16. GBA 1, S. 232.
17. Vgl. hierzu: Hillesheim: „Ich muß immer dichten“, a. a. O., S. 198f.
18. Vgl. Sprenger, Karoline: Die Geschichte von den drei Soldaten. Fiktive, wirkliche und „versteckte“ Freunde Brechts. In: Literatur in Bayern 23-2008, 1, S. 14-19, hier S. 18.
19. GBA 11, S. 115.
20. GBA 1, S. 229.
21. Ebd., S. 225, 228.
22. Vgl. Oesmann, Astrid: The Theatrical Destruction of Subjectivity and History. Brechts *Trommeln in der Nacht*. In: The German Quarterly 70-1997, S. 136-150, hier S. 147.
23. Hillesheim: „Ich muß immer dichten“, a.a.O., S. 219.
24. Von dieser Bearbeitung von *Trommeln in der Nacht* ist lediglich ein Exemplar des als Typoskript vervielfältigten Textes erhalten, das sich im Besitz der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg befindet.
25. Vgl. Brechts *Trommeln in der Nacht*. Hrsg. von Wolfgang M. Schwiedrzik. Frankfurt/Main 1988.
26. Wie im Brecht-Handbuch, Bd. 1, a.a.O., S. 96.
27. Vgl. Einwohnerbuch der Stadt Augsburg für das Jahr 1920, enthaltend ein alphabetisches Verzeichnis der selbstständigen Einwohner Augsburgs und der im Handelsregister eingetragenen Firmen. Augsburg o. J., S. 189.
28. Vgl. GBA 13, S. 108f.
29. GBA Bd. 1, S. 293.
30. Vgl. hierzu: Brecht-Handbuch, Bd. 1, a.a.O., S. 108.
31. Vgl. Süddeutsche Zeitung, 18. Juni 2009, S. 46.
32. Vgl. hierzu: Brecht-Handbuch, Bd. 2., a.a.O., S. 62f.
33. Vgl. ebd., S. 109.
34. GBA 26, S. 211.
35. Vgl. GBA 11, S. 46.
36. Brecht-Lexikon. Hrsg. von Ana Kugli und Michael Opitz. Stuttgart, Weimar 2006, S. 262.
37. Ebd.
38. Vgl. z. B. GBA 26, S. 211.
39. Lehmann, Hans-Thies: Der Schrei der Hilflosen. In: Bertolt Brechts *Hauspostille*. Text und kollektives Lesen, a.a.O., S. 74-98, hier S. 95.
40. GBA 21, S. 59.

З німецької переклала Марія Бараняк

Benedikt PLÖCKL
Augsburg (Deutschland)

DIE ›EWIGE WIEDERKEHR‹ DES KRIEGES IN *MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER*

Bertolt Brecht (1898-1956) gilt als gesellschaftskritischer sowie politischer Autor, der in äußerst turbulenten Zeiten lebte und wirkte. Letztere prägten nicht nur nachhaltig seine Vita, sondern hielten auch in mannigfaltiger Weise Einzug in sein Werk. Beispielshalber spiegeln sich allein mit Sujets wie dem Ersten Weltkrieg mitsamt anfänglichem Kriegsenthusiasmus und späterem -opportunismus, Börsenspekulationen, den verheerenden Folgen der Weltwirtschaftskrise sowie der Nazidiktatur nahezu alle großen Umbrüche der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in seinen Texten wider. Brecht verstand sich gewissermaßen als Chronist und schrieb seine Chroniken in Form einer lyrischen, epischen sowie dramatischen Dichtung, um diese Zeiten für die Nachwelt aus seiner Sicht zu protokollieren.¹

Auch das Drama *Mutter Courage und ihre Kinder*, das Brecht während seines Aufenthalts im schwedischen Exil 1939 fertigstellte, weist partiell zeithistorische Bezüge auf. Den Anlass für das Stück gab ihm vermutlich die Haltung der skandinavischen Länder gegenüber dem faschistischen Deutschland, zumal die neutralen Skandinavier den sich abzeichnenden Krieg einerseits politisch ablehnten, durch den Export kriegsrelevanter Rohstoffe andererseits jedoch versuchten, von den deutschen Kriegsvorbereitungen ökonomisch zu profitieren. Ferner finden sich vereinzelte inhaltliche sowie terminologische Anspielungen auf die nationalsozialistische Politik und Rassenideologie.²

Im Vergleich zu anderen Exilstücken Brechts erscheinen die konkreten Bezugnahmen auf tagesaktuelle Themen in *Mutter Courage und ihre Kinder* allerdings von weitaus geringerer Intensität. Demnach ist anzunehmen, dass im vorliegenden Stück vor allem die Auseinandersetzung mit dem Krieg als ein über-

historisches soziologisch-philosophisches Phänomen im Vordergrund steht.³ Jenes gilt es im vorliegenden Beitrag detailliert zu analysieren sowie in Bezug auf den Handlungsverlauf des Dramas zu interpretieren.

Im Stück wird die Geschichte der Marketenderin Anna Fierling und ihrer drei Kinder Eilif, Schweizerkas und Katrin im Kontext des Dreißigjährigen Krieges erzählt. Während Fierling alias Mutter Courage durch ihre Geschäfte vom Krieg lebt sowie die Familie ernährt, kommen ihre Kinder allesamt in unmittelbarem Zusammenhang mit demselben ums Leben. Eilif wird hingerichtet, weil er während eines kurzzeitigen Friedenintervalls die Frau eines Bauern tötet und dessen Vieh raubt (vgl. 6/69f.).⁴ Zwar entspricht dieser Gewaltakt im Endeffekt der Tat, wofür er noch zuvor als Held ausgezeichnet wurde (vgl. 6/20-23), gleichwohl gelten im Frieden andere Gesetze als im Krieg. Ähnliches widerfährt dem jüngeren Schweizerkas, dem seine Redlichkeit zum Verhängnis wird. Trotz der Gefangennahme durch katholische Truppen hält er seinem Vorgesetzten die Treue und verwahrt weiterhin die ihm anvertraute Regimentskasse. Beim Versuch, die Kasse zurückzubringen, wird er gefangen genommen und anschließend exekutiert (vgl. 6/36-46). Auch Katrin wird erschossen, während sie schlafende Städter vor einem bevorstehenden Angriff warnt (vgl. 6/81-84).

Für die Darstellung des Krieges bedient sich der Autor – vermutlich an Grimmelshausens Roman *Trutz Simplex* orientiert⁵ – des barocken „Topos von der verkehrten Welt“⁶ im Sinne einer Inversion des Gewöhnlichen. Exemplarisch hierfür steht die Bemerkung des Feldwebels in der ersten Szene: „Frieden, das ist nur Schlamperei, erst der Krieg schafft Ordnung“ (6/9). Als Beleg führt er den achtlosen Verschleiß an Vorräten sowie die mangelnde Protokollierung kriegswichtiger Ressourcen wie Heerespersonal oder Nutzvieh auf. Demzufolge erweist sich der Krieg im Vergleich zu den ›Wirren des Friedens‹ als Voraussetzung für geordnete und klare Verhältnisse. Da er seinen Gedankengang mit den Worten: „Ohne Ordnung kein Krieg“ (ebd.), schließt, deutet er ferner eine Wechselseitigkeit an, die – bei Erfüllung

¹ Vgl. Harald Engberg: Brecht auf Fünen. Exil in Dänemark 1933-1939, Wuppertal 1974, S. 225-228; Ana Kugli: Mutter Courage und ihre Kinder. In: Brecht-Handbuch, Bd. 1. Hrsg. von Jan Knopf, Stuttgart [u.a.], S. 383-401; hier S. 384, 387.

² Vgl. Frank Thomsen, Hans-Harald Müller, Tom Kindt: Ungeheuer Brecht. Eine Biographie seines Werks, Göttingen 2006, S. 239f.

³ Vgl. Frank Thomsen, Hans-Harald Müller, Tom Kindt: Ungeheuer Brecht. Eine Biographie seines Werks, Göttingen 2006, S. 239f.

⁴ Die Literaturangaben im Fließtext beziehen sich auf Bertolt Brecht, *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, 30 Bde. und ein Registerband. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller, Berlin [u.a.] 1988-2000; angegeben in (Band/Seite).

⁵ Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausens Roman *Trutz Simplex: Oder Ausführliche und wunderseltzame Lebensbeschreibung Der Ertzbetrügerin und Landstörtzerin Courasche* gilt neben dem *Simplicissimus* sowie der Ballade *Lotta Svärd* von Johan Ludvig Runeberg als die wichtigste literarische Inspiration für Brechts *Mutter Courage und ihre Kinder*; vgl. hierzu Kugli: Mutter Courage und ihre Kinder, S. 384.

⁶ Jan Knopf: Brecht-Handbuch. Eine Ästhetik der Widersprüche, Bd. 1, Stuttgart 1980, S. 183.

bestimmter Bedingungen – eine Perpetuierung des Krieges zur Folge hat.

Diese Anzeichen werden in den Ausführungen des Feldpredigers anlässlich Courages Überlegung, neue Waren einzukaufen, noch weiter präzisiert: Seiner Ansicht nach kann sich der Krieg zwar einstweilen „verschnaufen müssen“ (6/55) oder „verunglücken“ (ebd.), doch letzten Endes werden die geistlichen und weltlichen Herrscher stets für seinen Fortgang sorgen. Daran habe auch der Einzelne keinen unwesentlichen Anteil, indem er zum Beispiel „inmitten all dem Gemetzel“ (6/56) Nachkommen zeugt, die dem Krieg wiederum als künftige Soldaten dienen. Letzteres bestätigt sich modellhaft am Lebensweg der Courage und ihrer Söhne: Während sich die Mutter im Zuge ihres Handels auf den Krieg einlässt und somit, zumindest indirekt, am Kriegsgeschehen mitwirkt, leisten Eilif als Frontsoldat und Schweizerkas im Amt eines Zahlmeisters sogar einen aktiven Beitrag zu seiner Fortdauer.

Schließlich wird die These einer ›verkehrten Welt‹ in zyklischer Wiederholung abermals in Fierlings Kommentar: „Sagen Sie mir nicht, daß Friede ausgebrochen ist“ (6/62), bekräftigt. Demnach bestimmt der Krieg den gesellschaftlichen Alltag der Figuren, wohingegen der Frieden einen Ausnahmezustand darstellt. Dieser Umstand erweckt außerdem den Anschein, dass Brecht seine Kriegsillustration – über den barocken Topos hinaus – auf eklektische Weise Friedrich Nietzsches Theorem der ›ewigen Wiederkunft‹ nachempfendet, das dieser am anschaulichsten in *Also sprach Zarathustra* auf den Punkt bringt: „Alles geht, Alles kommt zurück; ewig rollt das Rad des Seins.“⁷ Im Gegensatz zu Nietzsche, dessen ›Lehre‹ besagt, „daß alles schon einmal da gewesen ist, aber in jedem Moment trotzdem Neues entsteht“⁸, wendet Brecht die ›ewige Wiederkehr des Gleichen‹ im *Courage*-Stück strikt auf die Reproduktion der vorherrschenden Verhältnisse an, was sich eklatant auf die soziale Interaktion der Figuren auswirkt.

Diesbezüglich gilt es zunächst, die metaphorische Konnotation des Krieges im Stück näher zu beleuchten. Bereits am Ende der zweiten Szene, im *Lied vom Weib und dem Soldaten*, wird das „Eis“ (6/24) – sinnbildlich für die Todeskälte – als Naturell des Krieges deklariert, dem die Wärme des Lebens diametral gegenübersteht. Folglich haben kriegerische Taten keinerlei wärmende Wirkung, sondern tragen ausschließlich zur Kälte bei, der die Akteure schlussendlich selbst zum Opfer fallen (vgl. 6/24).⁹

Dieselbe Metaphorik findet sich im dramatischen Geschehen, schließlich geraten auch Eilif und Schweizerkas durch ihre Teilnahme am Krieg in den Sog eines fatalen Kreislaufs. Um darin bestehen zu können, müssten sie sich, gleich ihrer Mutter, den gesellschaftlichen Gegebenheiten restlos fügen und deren Praxis adaptieren. Weil Schweizerkas diesen Umstand aber verkennt und an seiner Ehrlichkeit festhält, verliert er sein Leben. Eilif passt sich hingegen jener Kälte an und macht sie sich zur Überlebensstrategie. Signifikanterweise stehen seine Taten stets im unmittelbaren Zusammenhang mit der kriegsbedingten Verknappung von Lebensmitteln: Bereits zwei Tage vor dem ersten Viehraub kürzt er seiner Truppe die ohnehin „schmale Ration“ (6/22) und macht sie „glustig auf das Fleisch“ (ebd.), damit ihre Brutalität mittels der Entbehrung zusätzlich stimuliert wird. Hinsichtlich des Viehraubs sowie des Bauernmords lautet seine Rechtfertigung, aus der Not heraus gehandelt zu haben (vgl. ebd.), was sich im Wesentlichen mit dem Motiv seiner zweiten Gewalttat deckt (vgl. 6/70). Seine Verurteilung sowie die anschließende Hinrichtung zeugen indes davon, dass die Gesellschaft trotz einer grundlegenden Verrohung durch den Krieg in den (interimistischen) Friedenszeiten durchaus einen Sinn für Gerechtigkeit verspürt, wofür Eilif jedoch das nötige Verständnis fehlt: „Ich hab nix andres gemacht als vorher auch“ (6/69).

Doch auch dem Verhalten der Courage ist kaum Wärmendes zu entnehmen. Allerdings gestaltet sich ihre Ausgangslage im Vergleich zu den Söhnen weit diffiziler, zumal ihr die Omnipräsenz des Krieges sowie ihre mütterlichen Pflichten, für die Familie zu sorgen, von vornherein keine andere Wahl lassen, als sich mit diesem zu arrangieren und sich der damit verbundenen Kälte anzupassen. Wenn sie also leugnet, den toten Schweizerkas zu kennen (vgl. 6/46), oder sich weigert, Hemden zur Versorgung von Verwundeten herauszugeben (vgl. 6/52), zeugt dies weniger von einem Mangel an Mutterliebe respektive Empathie als vielmehr von einem sich im Laufe des Krieges manifestierten Pragmatismus, der jegliche Emotionalität vermissen lässt. Wärmendes, selbstloses Handeln gegenüber Außenstehenden zu zeigen, erlaubt dieser ihr nur, insofern sie daraus keine finanziellen Einbußen zu fürchten hat.¹⁰ Beispielsweise appelliert sie vor dem Hintergrund eines Überfalls katholischer Truppen an einen lutherischen Soldaten, die Kanone stehen zu lassen und sich in Sicherheit zu bringen (vgl. 6/33). Außerdem gelingt es ihr, einen anderen Soldaten, dem sein Trinkgeld verweigert wurde, von einer Beschwerde bei seinem Vorgesetzten abzubringen, da ihm sein renitentes Verhalten vermutlich eher schaden als nützen würde (vgl. 6/50).

⁷ Friedrich Nietzsche: Werke. Kritische Gesamtausgabe. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin [u.a.] 1968ff.; hier Bd. 6.1, S. 268f.

⁸ Miguel Skirl: Ewige Wiederkunft. In: Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Henning Ottmann, Stuttgart [u.a.] 2000, S. 222–230; hier S. 222.

⁹ Vgl. Herbert Frenken: Das Frauenbild in Brechts Lyrik, Frankfurt

am Main 1993, S. 165f.; Thomsen, Müller, Kindt: Ungeheuer Brecht, S. 258.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 252f.

Grundsätzlich wird hingegen der Eindruck erweckt, dass zwischenmenschliche Beziehungen, solange die eigene Existenz einer permanenten Bedrohung ausgesetzt ist und die materiellen Ressourcen nicht ausreichen, allenfalls in Form vorübergehender Zweckgemeinschaften denkbar sind. Nichts anderes ist die Familie der Courage, schließlich betrachtet sie ihre Kinder gewissermaßen als Teil des Inventars. Den sukzessiven Ausfall ihrer Arbeitskraft kompensiert die Mutter im weiteren Geschehensverlauf durch den Feldprediger sowie den Koch, deren Annäherungsversuche sie wiederum der Kinder halber zurückweist. Dennoch ist eine genuine zwischenmenschliche Wärme weder innerhalb des Familienbundes noch in ihrer Interaktion zu Außenstehenden zu erkennen, da hierfür eine fortwährende äußere Wärme vonnöten wäre, die in Krisenzeiten schlichtweg nicht gegeben ist. Letztlich bedingen sich die Kälte der Welt und die der Charaktere gegenseitig, worin zugleich der Ursprung für eine »ewige Wiederkehr des Gleichen« auszumachen ist.¹¹

Der einzigen Dramenfigur, der das Attribut »wärmend« uneingeschränkt zugesprochen werden kann, ist Katrin, obwohl sie ihr Leben lang am Krieg zu leiden hat. Schon ihre Stummheit ist auf denselben zurückzuführen, denn »ein Soldat hat ihr als klein was in den Mund geschoppt« (6/61). Auch der sehnliche Wunsch, eine eigene Familie zu gründen, bleibt ihr verwehrt, weil die Courage ihr eine Heirat während des Krieges verbietet (vgl. 6/56). Zu allem Unglück wird ihr Gesicht bei einem Überfall derart entstellt, dass selbst das Warten auf einen Mann im Frieden vergeblich zu sein scheint (vgl. 6/61).

Trotzdem besticht Katrin stets durch ihr »gutes Herz« (6/17). Im fünften Bild versucht sie zum Beispiel gemeinsam mit dem Feldprediger, die Courage zur Herausgabe der Leinenhemden zu bewegen, um eine verwundete Bauernfamilie zu versorgen. Laut der Bühnenanweisung hebt sie sogar »eine Holzplanke auf und bedroht [damit] ihre Mutter« (6/51), die eine Hilfeleistung verweigert. Courages Einschätzung, die Tochter »leide[] am Mitleid« (6/74), mag in Anbetracht ihrer pragmatischen Sichtweise zwar nachvollziehbar erscheinen, greift insgesamt aber zu kurz. Bezeichnenderweise sind es jene gutmütigen sowie selbstlosen Wesenszüge, die Katrin im Gegensatz zu ihrer Mutter in sämtlichen Situationen sensibel und umsichtig agieren lassen.

Zugleich ist auf die Kehrseite Katrins Güte zu verweisen, die sie ebenso zu Taten veranlasst, die ihr eigenes Leben gefährden. Am eklatantesten kommt dies in der elften Szene zum Tragen, in der ein Angriff katholischer Truppen auf die evangelische Stadt Halle bevorsteht. Als sie erfährt, dass sich in der Stadt unschuldige Kinder aufhalten, beschließt sie, ihr Le-

ben zu opfern, um das der Kinder zu retten. Obschon Katrin im Kontrast zum mütterlichen Konformismus sowie den Taten ihrer Brüder durchaus einen wärmenden Beitrag zu den sozialen Zuständen leistet, stellt sich ihr Altruismus letztendlich als ebenso gefährlich und tödlich dar wie die Eigenschaften ihrer Brüder.¹²

Neben der Wärme-Kälte-Metaphorik ist auch die Wahl des Dreißigjährigen Krieges als historisches Kolorit des Dramas zu berücksichtigen. Zum einen verweist bereits seine Dauer, die in etwa der Zeitspanne einer Generation entspricht, auf eine gewisse Beständigkeit der gesellschaftspolitischen Situation, zum anderen handelt es sich bei ebendiesem um einen »Glaubenskrieg« (6/30), der aufgrund seiner religiösen Konnotation ein weiteres Motiv im Hinblick auf die Reproduktion bestehender Begebenheiten in den Fokus rückt.

Die Besonderheit eines solchen liegt laut dem Feldprediger darin, dass er »für den Glauben geführt wird, und also Gott wohlgefällig« (ebd.) ist. Weitere Unterschiede zu »gewöhnliche[n]« (ebd.) Kriegen lassen sich indessen nicht ausmachen. So gesehen, lösen sich die allseits propagierten religiösen Ideale von ihrem inhaltlichen Kern, werden sozusagen inhaltslos und verkommen zu beliebig austauschbaren Variablen, die den Mächtigen lediglich als Vorwand dienen, um ihre rein materiellen Beweggründe zu kaschieren sowie die Anwendung von Waffengewalt zu rechtfertigen.

Nachdem jene jedoch im Text nicht selbst in Erscheinung treten, obliegt die konkrete Verklärung des Krieges dem Amt des Feldpredigers. Exemplarisch hierzu ist die zweite Szene anzuführen, in der Eilif seinen Raubmord mithilfe der offenkundig auf die christlichen Gebote des »Nichtstehens« sowie des »Nichttötens« anspielenden Ausflucht: »Not kennt kein Gebot« (6/22), zu verteidigen sucht. Vom Hauptmann zu einer Stellungnahme aufgefordert, gleicht der Feldprediger daraufhin die klerikalen Glaubenssätze wider besseres Wissen der unmittelbaren Situation an, wodurch sie vorgeblich im Einklang mit »der göttlichen Ordnung« stehen. Indem das als absolut geltende »Wort Gottes« durch die Exegese des Seelsorgers relativiert und das Gebot der Nächstenliebe ins Gegenteil gewendet wird, erscheinen Raub und Mord im Dienste der »heiligen Sache« legitim.¹³

Für die Soldaten wie auch die Bevölkerung birgt der Glaubenskrieg ferner die Möglichkeit, sich jeglicher individueller Verantwortung für ihr Handeln zu entziehen und diese auf eine »höhere Macht« – einen Gott oder einen Souverän »von Gottes Gnaden« – abzuwälzen.¹⁴ Im Alltag der einfachen Soldaten, die sich wie ihre Herren primär materiellen Profit verspre-

¹² Vgl. ebd., S. 262.

¹³ Vgl. Helmut Jendriek: Bertolt Brecht. Drama der Veränderung, Düsseldorf 1973, S. 168–171.

¹⁴ Vgl. Kugli: Mutter Courage und ihre Kinder, S. 388f.

¹¹ Vgl. ebd., S. 241, 252f.

chen, spielt die religiöse Sphäre des Krieges hingegen keine essenzielle Rolle. Beispielshalber distanziert sich der Werber beim Versuch, Eilif zu rekrutieren, sogar von der Unterstellung, es gehe fromm zu im schwedischen Lager (vgl. 6/16), und bezeichnet diese als „üble Nachred“ (6/17). Eilifs Einwilligung zum Heeresdienst erlangt er mittels „[z]ehn Gulden auf die Hand“ (6/18). Allein die Aussicht auf eine finanzielle Honorierung ihrer Taten sowie die substantielle Beteiligung an den Siegen hält die Kriegsmaschinerie am Laufen und sorgt dafür, dass sich die Soldaten stillschweigend den ›hohen Zielen‹ ihrer Vorgesetzten fügen. Sobald die Soldzahlungen aber ausbleiben und sie dazu aufgerufen werden, unbezahlt für den Glauben zu kämpfen, sträuben sie sich und protestieren (vgl. 6/54).

Des Weiteren zeigen sich vor allem die mittleren Dienstränge aufgrund ihrer fehlenden Identifikation mit den propagierten Idealen und ihrer Gier nach persönlichem Gewinn nicht selten anfällig für Korruption. So beklagt sich etwa ein Soldat, zu spät zum Plündern gekommen zu sein, da der Feldwebel die Stadt mit der Begründung, er sei „kein Unmensch“ (6/51), mutmaßlich aber gegen eine Geldzahlung, nur eine Stunde dafür freigegeben hat (vgl. ebd.). Erneut wird das religiöse Prinzip der Nächstenliebe, das in diesem Kontext ohnehin fragwürdig anmutet, dazu verwendet, das tatsächliche Motiv – den eigenen Vorteil – zu verbergen. Die kontroversen Standpunkte verdeutlichen, dass in Anbetracht der zerrütteten Zustände, ungeachtet jeglicher Ideale, realiter jeder sich selbst der Nächste ist.¹⁵

Anna Fierling besticht indes durch eine betont antimetaphysische Haltung, die sie für eine Idealisierung des Krieges unzugänglich macht. Kraft ihres nüchternen Blicks auf die gesellschaftlichen Zusammenhänge ist sie sich über die Instrumentalisierung der Religion im Klaren. Dem Feldprediger, der schwadroniert, er könne dank der ihm von Gott verliehenen „Gabe der Sprachgewalt“ (6/58) predigen, dass ihr „Hören und Sehen“ (ebd.) vergehe, erwidert sie: „Ich möchte gar nicht, daß mir Hören und Sehen vergeht. Was tu ich da?“ (ebd.). Seine theologische Praxis ist darauf ausgelegt, die Wahrheit zu verfälschen, wohingegen die Courage ihren ungetrübten Sinnen vertraut, um dieselbe zu erkennen.¹⁶ Ihren Fokus richtet sie unverkennbar auf das Diesseits, Hoffnungen auf eine ›höhere Macht‹ zu setzten, erachtet sie als obsolet. Seiner Anmerkung: „Wir sind eben jetzt in Gottes Hand“ (6/34), hält sie beispielsweise spöttisch entgegen: „Ich glaub nicht, daß wir schon so verloren sind“ (ebd.). Überdies führt sie im *Lied von der Großen Kapitulation* die Vorstellung einer irdischen Welt als Wirkstätte eines ›göttlichen Wesens‹ ad absurdum. Indem Brecht im Vers: „Der Mensch

denkt: Gott lenkt“ (6/49), einen Doppelpunkt anstelle eines Kommas setzt, wird der eigentliche Sinn ins Gegenteil verkehrt.¹⁷ Demnach ist sich Fierling durchaus bewusst, dass die Verantwortung hinsichtlich der vorherrschenden Verhältnisse bei den Menschen selbst liegt. Allerdings zieht sie daraus den, wie die musikalischen Dissonanzen signalisieren,¹⁸ falschen Schluss, es sei besser, sich dem ›weltlichen Schicksal‹ zu fügen und den Gegebenheiten anzupassen. Alles andere schade ihrer Ansicht nach dem Geschäft (vgl. 6/48).¹⁹

Da jenes für sie stets oberste Priorität hat, zeigt sie sich auch bezüglich ihrer konfessionellen Zugehörigkeit äußerst flexibel. Beispielsweise gebraucht sie ein Messbuch „zum Einschlagen von Gurken“ (6/11) oder wechselt die Fahne ihres Lagers je nach aktueller Kriegslage (vgl. 6/34, 38), wodurch sie im vormals ›verfeindeten‹ Regiment mühelos weiter ihrem Handel nachgehen kann.²⁰

Dennoch erweist sich Mutter Courages Überzeugung, vom Krieg profitieren zu können, letzten Endes als Illusion. Kurbelt derselbe zwar anfangs ihren Warenabsatz an, wogegen ihr nur der zwischenzeitliche Friede Einbußen beschert, so wirken sich die zunehmende Verelendung und Verwüstung ganzer Landstriche langfristig negativ auf ihre Geschäfte aus (vgl. 6/72f.). Folglich ist festzustellen, dass Brecht seine Interpretation von Nietzsches Theorem der ›ewigen Wiederkehr‹ in Form einer spiralförmigen Abwärtsbewegung konzipiert, die sich am Beispiel des Marketerwagens metaphorisch nachvollziehen lässt: Zu Beginn des Stückes sitzt die Courage gemeinsam mit Katrin auf dem reichlich mit Waren beladenen Wagen, der von Eilif und Schweizerkas gezogen wird (vgl. 6/10). Der Schimmel, den sie einst besaß und der ihr „den Wagen sieben Monat lang“ (6/35) zog, wurde bereits zuvor bei einer Revision konfisziert (vgl. ebd.). Als ihre Söhne in den Kriegsdienst eintreten, übernehmen das Ziehen Mutter Courage, ihre Tochter und der Feldprediger (vgl. 6/61). Zeitweilig spannt sich auch der Koch, anstelle des Seelsorgers, ein (vgl. 6/72). Am Ende zieht sie ihren Planwagen, der mittlerweile „zerlumpt“ (6/79) und nahezu leer

¹⁷ In der ursprünglichen Form lautet der Satz: ›Der Mensch denkt, Gott lenkt‹, und bezieht sich auf den alltestamentarischen Vers: „Des Menschen Herz erdenkt sich seinen Weg; aber der HERR allein lenkt seinen Schritt“ (Spr. 16,9); zitiert nach Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Mit Apokryphen [Bibeltext in der revidierten Fassung von 1984]. Hrsg. von der Evangelischen Kirche in Deutschland, Stuttgart 2003, S. 643.

¹⁸ Vgl. Bernward Thole: Die „Gesänge“ in den Stücken Bertolt Brechts. Zur Geschichte und Ästhetik des Liedes im Drama, Göttingen 1973, S. 246f.

¹⁹ Vgl. Kugli: Mutter Courage und ihre Kinder, S. 386.

²⁰ Vgl. Jürgen Hillesheim: Brechts Leiden an der Revolution. Von der Ballade von dem Soldaten bis zu Mutter Courage und ihre Kinder. In: Freiburger Universitätsblätter 198 (2012), S. 71-83; hier 81.

¹⁵ Vgl. Jendreich: Drama der Veränderung, S. 158-160.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 171.

ist, allein.²¹

Überdies macht sich der Autor noch weitere Requisiten zunutze, um den ›Wiederkunft-Gedanken‹ auch in der unmittelbaren Theaterarbeit zu akzentuieren. Hierzu zählt unter anderem die Trommel als Instrument des Gleichschritts und des Marschierens, deren lockendes Schlagen mitnichten in das von Courages Söhnen erhoffte Abenteuer geschweige denn in eine bessere Zukunft führt, sondern geradewegs ins Verderben. Unabhängig von der Person, die sie rührt, dient sie in seinen Werken generell als Symbol für Stillstand, Rückschritt oder Bewegung im Kreis.²²

In *Mutter Courage und ihre Kinder* kommt sie in praktisch jeder handlungsrelevanten Szene zum Einsatz. Anna Fierling imitiert zum Beispiel, „mit dem Löffel einen Topf schlagend“ (6/24), eine Trommel, derweil sie das *Lied vom Weib und dem Soldaten* singt. Auf diese Weise konstituiert sich eine akustische Verbindung bezüglich der Realität des Liedes, in welcher ein Soldat dem Lockruf der Trommel verfällt (vgl. ebd.), und der Gegenwart des Dramas, in der Eilif die tückische Gefahr des Krieges gleichermaßen unterschätzt. Im Hinblick auf den weiteren Geschehensverlauf ist Courages ›Trommeln‹ daher vorausdeutend zu verstehen. Das Trommeln, das Schweizerkas' Hinrichtung ankündigt (vgl. 6/45) oder welches das Begräbnis des Feldhauptmanns Tilly begleitet (vgl. 6/53), verweist hingegen auf die zwangsläufige Korrelation aus Soldatentum und Sterben. Schließlich steht auch Kattrins Tod in unmittelbarem Zusammenhang mit einer Trommel, die sie selbst schlägt, um die Bewohner der Stadt Halle vor den angreifenden Truppen zu warnen (vgl. 6/81-84).

Als nicht minder bedeutsame Requisiten treten die Waffen des Krieges in Erscheinung, die – ebenso im *Lied vom Weib und dem Soldaten* – auf deren bloße Tötungsfunktion reduziert werden: „Das Schießgewehr schießt, und das Spießmesser spießt“ (6/24). Keiner anderen Bestimmung folgen sie im Drama: Courages Kinder werden erschossen, auf einen jungen Bauern, der Kattrin in ihrem Rettungsakt bestärkt, wird mit einem Spieß eingeschlagen (vgl. 6/84) und Eilif tötet seine Widersacher mit einem „Eisen“ (6/22).

Wie die konkreten Einzelschicksale der Figuren sowie die Verwüstung der Welt zweifellos darlegen, sind die Werkzeuge des Krieges keineswegs dazu in der Lage, einen konstruktiven Beitrag zum humanitären Progress zu leisten. Ihr Gebrauch mündet ausnahmslos in Akten der Gewalt und Zerstörung, wohingegen sich das vermeintliche Ideal, für das sie erhoben werden, sei es ökonomischer, politischer oder religiöser Natur, im Endeffekt als belanglos erweist. Deshalb ist zu konstatieren, dass die Gräuel des Krie-

ges in Wahrheit jeglicher idealistischen Tendenz entbehren. Solange der Mensch allerdings nicht dazu bereit ist, diesen Umstand in Gänze anzuerkennen sowie daraus die entsprechenden Konsequenzen zu ziehen, bleibt es – wie Brecht unverkennbar demonstriert – bei der ›ewigen Wiederkehr‹ von Tod und Vernichtung.²³

Seiner Protagonistin wird jene Einsicht allerdings nicht zuteil. Obwohl sie das Wesen des Krieges durchschaut sowie die damit einhergehenden Gefahren erkennt, hält sie am Krieg als ihren „Brotgeber“ (6/14) fest: „Ich laß mir den Krieg von euch nicht madig machen“ (6/61). Bezeichnenderweise versucht sie am Ende des Stückes von neuem, sich einem „mit Pfeifen und Trommeln“ (6/85) vorbeziehenden Regiment anzuschließen, um wieder in den Handel zu kommen. Indem die letzten Zeilen des Abgesangs wortwörtlich an den Refrain ihres Geschäftslieds anknüpfen, das eingangs ihrer Selbstcharakteristik dient, schließt sich der Kreis und ein neuer Turnus ›ewiger Wiederkehr‹ heranbricht.²⁴

In einer Notiz zum Stück vermerkt der Autor, dass es ihm nicht obliegt, „die Courage am Ende sehend zu machen [...], ihm kommt es darauf an, daß der Zuschauer sieht“ (24/264). Hierfür konfrontiert er letzteren am Beispiel der Anna Fierling mit der Frage, ob dieser bereit ist, eine Welt, wie sie in der Parabel dargestellt wird, „noch einmal und noch unzählige Male“²⁵ zu tolerieren. Jenen Reflexionsprozess bezeichnet Nietzsche in *Die fröhliche Wissenschaft* als „das grösste Schwergewicht“²⁶, das auf dem Handeln des Einzelnen liegt. Während der Rezipient bei Nietzsche jedoch dazu angeregt werden soll, den Gedanken der unendlichen Wiederholung alles Geschehenden zu ertragen respektive zu begrüßen, intendiert Brecht dessen Erkenntnis, dass nur die Veränderung des eigenen Verhaltens die vorherrschenden Verhältnisse zu wandeln und mithin den Kreislauf der ›ewigen Wiederkunft des Gleichen‹ zu durchbrechen vermag.

²¹ Vgl. Jendreich: Drama der Veränderung, S. 158; Kugli: Mutter Courage und ihre Kinder, S. 390.

²² Vgl. Hillesheim: Brecht Leiden an der Revolution, S. 73.

²³ Vgl. ebd., S. 81.

²⁴ Vgl. ebd., S. 83.

²⁵ Nietzsche: Werke. Kritische Gesamtausgabe; hier Bd. 5.2, S. 250.

²⁶ Ebd.

*Д-р. Марк ЗІЛЬБЕРМАН
Медісон (США)*

ГЕСТУС БРЕХТА, АБО ПОСТАНОВКА СУПЕРЕЧНОСТЕЙ¹

Хоча Брехт не запропонував ні когерентної теорії театру, ні формального методу навчання акторів, він давно займався проблемами даної теорії та акторською підготовкою. Саме таким був стан справ під час кризових років Веймарської Республіки, коли він перебував у пошуку радикальної відповіді домінуючим формам інституалізованого театру, а протягом років вигнання у Скандинавії та Сполучених Штатах нестача реальних можливостей для театральних постановок надала час для продуктивних теоретичних роздумів і творчості. За цей час Брехт розвинув три фундаментальні та споріднені концепти для свого діалектичного підходу до театру: епічність, ефект очуження (V-Effekt), а також гестус (Gestus).

У той час, як епічність з її акцентом на розповідних та епізодичних подіях спрямована на антиілюзорний вплив неарістотелівської драматургії, а ефект очуження свідчить про вигаданий або створений вимір інсценізованої дії, гестус надає перевагу соціальному виміру, який лежить в основі двох інших концептів. Постановка гестусу, що розуміється як типова, пізнавана поведінка, спрямована на зовнішнє вираження вчинків, які традиційно вважають внутрішніми, психологічними. Гестус, однак, не є вираженням особистості, це вираження швидше дозволяє акторам та аудиторії спостерігати за діями з метою утворення естетичного образу функціональних законів суспільства.

Таким чином, ці дії стають через гестус релевантними як з технічної перспективи театру, так і з перспективи соціального аналізу. Деякі очевидні приклади з пізніших п'єс Брехта охоплюють: „Артуро Уї“, де диктатор бере уроки акторської майстерності, щоб навчитись поводитись як диктатор; або „Пунтіла“, де заможний, однак п'яний землевласник втрачає самовладання, обіймає свого нерішучого слугу і отримує натхнення вилізти на уявну гору з меблів; або „Кавказьке крейдиане коло“, де жебрак вчить багатого чоловіка їсти так, як бідні. Іншими словами, гестус описує проце-

дуру поєднання театральної дії, суспільства і аудиторії, роблячи вчинки видимими, вказуючи на структурно визначальні причини, що стоять за ними, а також уможливаючи соціальну критику.

Так як Брехт значною мірою використовував власний досвід у сполученні усіх трьох концептів, то вони змінювались так, як і його діяльність. Тобто, самі концепти набирали форми в історичному плані умовно з 1920-х до 1950-х рр. Фактично, Брехт не зміг систематично розробити концепт гестусу так само детально, як були опрацьовані споріднені концепти епічності та очуження.

Окрім того, концепт гестусу нагромаджував взаємопов'язані значення, розвиваючись у пучок гестусу (рі.), основного гестусу (базового), соціального гестусу, а також жестикуляційності як загальної форми гри. До того ж, жоден з цих концептів не можна сплутувати або звзвити до стилістичної техніки чи ізольованих театральних ефектів; вони були для Брехта швидше частиною більшого проекту у пошуках інноваційних форм у театрі, проекту, який не можна з легкістю відокремити від його (неортодоксального) марксизму або його політичного плану зміни суспільства, яке було йому знайоме. Зрештою, дивує та трішки спантеличує, що слово гестус не можна перекласти. Дійсно, думки Брехта марковані такими неологізмами, як гестус, ставлення (Haltung, до якого я звернусь пізніше), очуження, як відзначає критик Дарко Савін, “надає когнітивного ефекту, який не є систематизованим, однак може бути перенесеним” у інші сфери.

Джон Віллетт, один з найбільш кмітливих і досвідчених перекладачів Брехта на англійську, вирішив у своїй класичній антології 1964 року “Брехт про театр”, що застаріле слово “gest” (подвиг, поведінка) було адекватним англійським перекладом і вживав його у всій роботі Брехта видавництва “Метуен”, незважаючи на те, що для більшості читачів цей термін резонує більшою мірою з “jest” (жарт, дотеп) або “gist” (суть, сутність). Фредрік Джеймсон у своїй нещодавній книзі “Брехт і метод”, чий центральний розділ трактує гестус як щось більше і менше, ніж концепт, наполягає на латинській лексемі “gestus” (жест) або інколи “the gestural” (“жестикуляційний”). Я вживатиму тут німецьке “Gestus”, коли мова йтиме про концепт Брехта.

Чому гестус? Я маю на увазі археологію гестусу, повертаючись до Брехта та його концепту гестусу, щоб згадати контекст, який породив його теоретичну роботу, а також, щоб відслідкувати деякі з відгалужень або генеалогічні лінії, котрі стали основою його впливу серед, скажімо, французьких структуралістів у 1960-х, контркультур 1970-х, теоретиків фемінізму 1980-1990-х рр. Для цього я спершу реконструюю, як думки Брехта про гес-

¹ Переклад зроблено за публікацією Marc Silberman. Brecht's Gestus or Staging Contradictions // The Brecht-Yearbook 316 318-335

тус змінювалися з середини 1920-х до 1950-х рр. Я покажу, що його підхід непростий, однак він надає деякі інструменти для подачі складних думок простим способом.

У нашій культурі медійного перенасичення та акселерації, як я поясню згодом, жестус спадає мені на думку як особливо корисне знаряддя для відсторонення або зупинки дії, таким чином створюючи простір, який приваблює допитливі погляди. Тоді я перенесу розгляд жестусу із галузі театральної постановки до мови, щоб підкреслити корисність жестусу як інструмента – як аналітичного, так і виконавчого, – що походить від його обґрунтування в активності мови через активність означального, переміщеного у візуальний простір театру. Деякі критики, зокрема Патріс Паві, асимілювали жестус як „знак“ із семіотикою театральної вистави, належним чином не звернувши уваги, на мою думку, на цю лінгвістичну величину.

Як наслідок, жестус – як і ефект очуження – стає одним з багатьох театральних знаків, мобілізованих у постановці. Крім того, у сучасному „постдраматичному театрі“, де панують різноманітність, фрагментація і збільшення ідентичностей та суб'єктивностей, де навіть сам текст стає матеріальним, роздуми про те, чому Брехт розвинув концепт жестусу може стати корисною справою. Це, зрештою, приведе мене до питання, чому жестус став таким важливим інструментом для тих, хто прагне замінити або витіснити наслідування у театрі.

I. Генеалогія слова

Етимологічно жестус можна прослідкувати до грецького слова *bastos*, чий корені вказують на прямок руху у заданому напрямку. Латинське *gestus*, іменник чоловічого роду, який походить від дієслова *gerere* (означає нести, переносити), стосується у загальному значенні до фізичної дії “нести” або руху тіла, зокрема долонею чи рукою. У вужчому розумінні слово вказує на жестикуляцію мовця або актора.

Споріднений іменник середнього роду *gesta*, у свою чергу, означає дію або вчинок. Іншими словами, латинське *gestus* відноситься до усього, що пов'язане з мімікою та імітуванням, включно з виразами обличчя, положенням тіла, а також мовою тіла, які привносять свій внесок у розповідь певної історії. Приблизно у 1500 р. слово «Geste» (жест, рух тіла) увійшло в німецьку мову у зв'язку з мандрівними фіглярками, а до 1800 р. лексема *Gestus* стає відомою, хоча розширює значення і охоплює також звукові характеристики і загальну поведінку⁶. Протягом XVII-XVIII ст. “риторика пристрастей” зміцнила свої позиції у Європі як мова жестів, а класичне мистецтво риторики

було визначене саме як жестикулювання. У цьому контексті розрізняли між жестами як фізичними сигналами, котрі виражають внутрішнє ставлення за допомогою рухів тіла (напр., кивання головою, зведення брів), а також умовною поведінкою (напр., рухи, які виражають емоції чи наміри, котрі не можна передати вербально).

Слідкуючи коротко за подальшою історією цього слова у Німеччині, спадає на думку драматург і театральний діяч Лессінг, який проявляє все більший інтерес до психології та антропології, коли пише у 1767 р. про “індивідуалізований жестус” як знаряддя актора, яке може зробити моральний символізм або загальні моральні принципи відчутними і зрозумілими. Хоча воно не є однозначно жестикуляційним, проте поняття “красивого руху”, представлене Фрідріхом Шиллером вкінці XVIII ст. теж має концептуальну спорідненість, оскільки він розглядає цей „красивий рух“ як доказ моральної краси індивіда: ненавмисне вираження характеру особистості. Це звернення до індивідуальної, а не нормативної категорії символізує романтичну експресивність з її акцентом на спонтанність і оригінальність, а не на правила і умовності.

Протягом студентських років наприкінці 1910-х Брехт пожинав плоди цього розвитку „експресії“ як форми внутрішнього досвіду у постановках театру експресіоністів, до яких він відчував відразу. Психологізування стилю постановки акторів експресіоністичного театру використовувало жести для виявлення внутрішньої сутності індивідуальної особистості, збентеження душі. Для Брехта прирівнювання вираження і форми, драматичної суті та інсценованого жесту призвели якраз до втрати значення.

Його концепт жестусу як прорахований ефект був би націленим на запобігання прямого прирівнювання ставлення і вираження. Брехт також був зачарований можливостями німого кіно. Тут домінували дискусії про жестикуляційну гру, галузеву пресу і кінокритиків. Спочатку німе кіно успадкувало свій репертуар жестів з театру XIX століття, але до 1910-х рр. стало зрозуміло, що цей сценічний спадок не спрацював перед камерою. І справді, брак слів у німому кіно разом з ідеалістичними поняттями мистецтва і мови дозволили набути ваги ідеї, що чисте жестикулювання – це мова-замінник з претензіями на універсальну зрозумілість.

Для багатьох німе кіно, здавалося б, мало забезпечити беззаперечні докази здатності мови жестів спілкуватися такими способами, які вербальна мова у театрі вже втратила. Таким чином, з'явилися спроби затвердити лексикон мови рук і тіла (“eine Urgrammatik der Gebärden”, або “Праграматика жестів”) спеціально для педагогічних

цілей в традиціях довідників з риторики. Цей вид жестикуляції категоризує, як дія чи функція інсценізується з використанням виразу обличчя, жестів, постави та руху усього тіла.

Брехт ніколи не погоджувався з цим видом наївного підходу, який намагається ізолювати жести так, ніби вони можуть бути відокремленими від транзитивного часу руху, аналітично усвідомлені й окреслені за допомогою специфічного визначення. Фактично, він, напевно, зміг розпізнати у фільмах Сергія Ейзенштейна, які вийшли на екран у Німеччині у 1926 р., явище споріднене з індивідуалістичним, суб'єктивним способом експресивності. Використовуючи "біомеханіку" Всеволода Мейерхольда з його конструктивістським імпульсом для створення жестів абстрактно, а також ідею механізації усіх жестів Іллі Еренбурга, Ейзенштейн прагнув створити значення в межах послідовного ряду змонтованих кадрів. Він розробив семантику фільму, розглядаючи постановку як послідовний процес, у якому лексикон жестів може існувати лише як інвентар полівалентних елементів. Критика Брехта (нео-) класицизму та експресіонізму протягом 1920-х рр. поступово поєдналася з його інтересом до неіндивідуалістичних підходів у психології, підтриманих соціологічними теоріями. Починаючи з 1927 року, він зацікавився "соціологізацією" естетики під впливом свого друга і наставника Фріца Штернберга, соціолога-марксиста з Берліну. Брехт прагнув відкрити теорію міжособистісних стосунків, яка осягнула б індивіда з його соціально визначеними функціями.

Так само корені жестикуляційності можна знайти у переформулюванні Брехтом концепту суб'єкта: гестус протистоїть внутрішньо-зовнішньому поділу буржуазного суб'єкта, а разом з цим і пануючій ідеї постромантизму про внутрішнє як конститутивний простір суб'єкта. Розгляд людини як об'єкта дозволяє драматургу Брехту вивести назовні внутрішні дії чи ставлення, відкрити їх для стилізації та маніпулювання. Наприклад, у "Тригрошовій опері" Меккісу дають характеристику та представляють – ще до того, як він виходить на сцену – за допомогою суто зовнішнього опису його дій і появи у баладі, а також завдяки опису пані Пічем у першій сцені, адже "чоловіка, чоловіка з плоті і крові, можна зрозуміти лише через ті процеси, за допомогою яких і під час яких він існує." З цієї точки зору те, що називають свідомістю у буржуазному дискурсі, уже завжди було "назовні, у світі", тобто функцією соціальних структур влади.

Згідно із записами його співробітниці Елізабет Гауптманн, Брехт вживав слово "гестус" уже в 1926 р. під час дискусії щодо п'єси "Людина — це людина"²³, у той час, коли набагато пізніше,

у 1939 р., він посилався на «так званий принцип гестусу» більш загально та експансивно. Всередині 1920-х рр. він розрізняє між повсякденним вживанням слова *жест* і його власною, ширшою концептуалізацією *гестусу*, а ще пізніше, у 1951 р., він заявить досить точно, що гестус – це показ «ставлення людей одне до одного».

Отже, в той час, як гестус став точкою відліку у його практичній роботі для театру приблизно у 1930 р., Брехт фактично писав про нього докладніше тільки в контексті розвитку загальної категорії для мистецтва і мови у фундаментальній праці 1938 року під назвою «Про вірші без рими і регулярного ритму». Поступово звернення до гестусу стало нагодою для інколи полемічних, а інколи і прагматичних думок про театр, а сам Брехт зрештою вживав слово таким чином, що лексема «the gestural» («жестикуляційний») могла в загальному означати його загальний підхід до постановки у театрі, тобто центральний аспект та практичну роботу з відкритими формами ненаслідувального реалізму.

II. Розробка концепту

Брехтівська обробка 1924-го року твору Крістофера Марлоу «Життя Едварда II, короля Англії» була добре продуманою у плані гестусу, особливо у використанні мови. Есе 1938 р. про ліричну поезію у ретроспективі пояснює, як він підкреслював неприродність мови п'єси порівняно з вишуканістю мови оригіналу (англійської). З цієї метою він зосередився на вписуванні «невідповідностей та втручань» соціального життя в німецьку мову адаптованого твору¹⁸. Ця само-рефлексивна якість мови уже засвідчує стилізацію та зумисність, які властиві для жестикуляційності, однак ще не обґрунтовані теоретично.

Фактично, можна було простежити, як Брехт працював у цьому лінгвістичному вимірі, все більш послідовно у п'яти версіях екстраординарної п'єси «Людина — це людина», написаній між 1926-1953 рр. можна побачити, як він «соціологізував» драматичні фігури. Ця кіплінгівська п'єса, поставлена у колоніальній Індії, показує руйнування (або знищення) індивіда, зображуючи соціологізацію людини.

Головний герой, Гелі Гей, не є персонажем, представленим за допомогою внутрішньої психології чи розтину душі, а, швидше, він – продукт вчинків і дій, які є реакцією на поведінку та потреби інших. У цьому розумінні «Людина — це людина» – це пародія на «Нову Людину», представлену у трансформаційних п'єсах сучасників-експресіоністів Брехта: вона не показує ні унікальні страждання, властиві лише героєві, ні

його порятунком, а натомість презентує механічну, вульгаризовану трансформацію звичайного кулі (робітник і носій в Індії – прим. перекл.) у машину для війни.

Особистість визначається бажаннями, а суб'єкт відрізняє себе від інших за допомогою різноманітних практичних дій, пов'язаних з процесами харчування, пиття, куріння, або з сексуальністю. Категоричний імператив Канта перетворився на практичний здоровий глузд.

У коментарі до цієї п'єси, написаному Брехтом під час постановки у Берліні у 1931 р., він наголосив, що гестус мови, створений актором, має «в цілому» спрямовуватися на «об'єктивно найбільш можливе роз'яснення суперечливих внутрішніх процесів». У цьому випадку людина зводиться відносно механістично до окресленого одиничного зразка поведінки. Спрощення є логічним наслідком нових міжособистісних відносин:

«Тоді, коли ми знайдемо свій підхід до предмета, ми можемо переходити до стосунків, які на даний час надзвичайно складні та можуть бути спрощені лише формальними засобами.» Ці коментарі ілюструють не тільки те, як Брехт виводив на передній план типологічне мислення, але також показують, як концепт «гестус» починав об'єднувати фундаментальні аспекти брехтівської постановки: ясність донесення; неемоційний тон; роз'яснення аудиторії людської поведінки.

Починаючи з 1930 р. відбувається інтелектуальний діалог Брехта з групою філософів-позитивістів, пов'язаних з берлінським журналом «Пізнання» (Erkenntnis), серед них були Отто Нейрат, Рудольф Карнап і Ганс Рейхенбах, котрі допомагали драматургу побачити його власну театральну діяльність з поглядів прагматичних функцій, тобто соціальних потреб. *Lehrstücke* („навчальні“ п'єси), наприклад, „Той, що каже так, і той, що каже ні“ або „Захід“, роблять дії чіткими, що допомагає спостерігати за ними та оцінювати. Крім того, дії розташовують акторів у силовому полі суперечливих інтересів, часто зосереджених на питанні життя і смерті, а вони повинні пояснити одне одному власне ставлення до цих інтересів.

Перетворення соціальних реалій у дещо видиме відповідає постановці гестусу. Цікаво те, що не Брехт, а його співробітник, композитор Курт Вайль, вперше сформулював це поняття гестусу під час їх роботи над оперою „Магагоні“ наприкінці 1920-х рр.: „[Музика] може відтворити гестус, який пояснює дію на сцені, вона може навіть створити певний вид елементарного гестусу, який примушує актора до певної позиції, яка усуває будь-який сумнів і будь-яке нерозуміння певної важливої дії. В ідеальній ситуації вона може виправити цей гестус настільки ясно, що помилкове представлення цієї дії стане неможливим.“ Гестус

стосується, таким чином, в першу чергу, дій актора для вираження специфічних позицій, які персонажі займають стосовно одне до одного.

Особливо у своїй роботі про *Lehrstücke* („навчальні п'єси“) Брехт сам не чітко розрізняє власне вживання термінів *Gestus* (Гестус) і *Haltung* (ставлення)². *Haltung* можна перекласти як «ставлення, відношення» в інтелектуальному смислі когнітивної категорії, а також як лексему «позиція» у прагматичному смислі фізичної поведінки. Німецька етимологія відносить *Haltung* до «halten» (тримати), «Verhalten» (поведінка), а також «Verhältnis» (зв'язок, стосунки); Брехт часто вживав слово у другій половині 1920-х рр., щоб описати динаміку тіла у процесі соціальних змін.

Один з його улюблених анекдотів пана Койнера з 1929 р. звучить, наприклад, так: „Я часто спостерігаю, каже, думаючи, чоловік, що в мене батькова позиція. Але я не хочу того, що й мій батько. Чому мої вчинки відрізняються від його дій? Тому що те, що необхідне, є іншим. Але я спостерігаю, що позиція витримує довше, ніж форма дії: вона протистоїть тому, що наказують“. Тут *Haltung* стосується пристосування до соціального середовища, як відношення до необхідності, що також може спричинити опір. І *Gestus* (гестус) і *Haltung* (ставлення) виникають у тілі та передаються через нього, а Гестус, як найменший елемент *Haltung*, коротко виражає діалектику балансу і руху.²⁵ Іншими словами, Брехт вміщує у міжсуб'єктні відносини традиційне розуміння жестів, виразів обличчя та мовленнєвої інтонації.

Розвиваючись і надалі, гестус стає аналітичним концептом, який дає можливість актору розкласти соціальні дії та феномени на одиничні «жести», а також протиставити їх одне одному. Таким чином, гестус стає відповіддю на питання: «Як може актор послідовно впровадити, назвати чи поставити значення на сцені?»

Звичайно, Брехт майже не розробив методологічний порядок роботи чи формули для акторів, щоб навчити їх постановці гестусу, він лише часто давав вказівки, що емоції мають бути виведені назовні. Ні фізичні вправи, ні повторення індивідуальних жестів, а, насамперед, повсякденний досвід і соціальна практика шліфують акторську техніку для Брехта. Після його візиту до Москви у 1935 р., де він побачив гастрольний спектакль видатного китайського актора Мей Лан-фанга, Брехт почав тісніше пов'язувати концепт гестусу з усім концептуальним апаратом епічності, ефекту очуження, фабули і ненаслідувальним реалізмом.

Він був у захваті від репертуару китайського театру з його стійкими, самобутніми співвідношеннями смислу, які передавалися з покоління до покоління, але, звичайно, він відкидав його конвенціоналізм, який дегенерував у жорстокість,

антиісторизм і неприродність. Крім того, демонстративний характер китайського театру, його «подвійний показ», або показ показу, наштовхнули його на створення дистанції між актором і драматичною фігурою, а також між актором і публікою: «Китайці показують не лише людську поведінку, але й поведінку актора. Вони показують, як актори грають людські жести на свій лад.» Так як актор знає і показує, що за ним спостерігають, ілюзія невидимої публіки руйнується. Цей ефект показу надзвичайно важливий аспект гестусу.

Цікаво, що Брехт назвав свою п'єсу 1938 року «Страх і відчай у Третньому рейху» («Гестаріум»²⁸, а також «Таблицею гестусу» (проводячи паралель з періодичною таблицею хімічних елементів). Більш, ніж у бідь-якій іншій п'єсі, написаній до цього часу, ця вільна послідовність епізодів була створена на основі низки гестусу. Індивідуальні жести мовчання, параної, тривоги, приховування сімейних, сусідських чи близьких стосунків, заперечення класових та політичних симпатій, ліквідація імен та ідентичності тепер видимі – або виведені назовні – як приклади типової людської поведінки за фашизму. Тут стає зрозумілим, чого може досягнути гестус на сцені Брехта: соціальні відносини стають виразними через акторську тілесну гру; різниця між жестами актора (роллю) і поведінкою особи (персонаж) стає видимим у грі, певною мірою шизофренічний чи стереоскопічний; а глядачі можуть розпізнати поведінку дійової особи як одну з кількох можливостей у специфічному соціальному контексті. З цього моменту Брехт вживав концепт майже виключно у значенні «соціального гестусу».

Для брехтівського актора здатність спостерігати та імітувати поступово веде до створення репертуару визначених відношень (Haltungen) і рухів з критичним потенціалом, тобто репертуару гестусу. Він / вона розробляє інвентар соціально значущих жестів тіла, голосові модуляції, а також погляди, які підкреслюють чуттєве: видиме, чутне або тілесне. Брехт розширює інвентар і надалі аж до монтажу, який може вміщувати елементи музики (тексти пісень, виконання пісень, музика), мову (підбір слів, манера мовлення), художній дизайн (опори, костюми, маски), архітектуру сцени (освітлення, декорації). Так як усі ці театральні засоби мають вагомий функції, їхня жестикуляційна якість вносить свій вклад у естетичний дизайн сцени та її вплив. У той же час саме відокремлення цих різних рівнів значення є важливим виміром жестикуляційного театру Брехта. Він згадує цю «сепарацію елементів» у 1930 р. у своїх «Нотатках до Магагоні», щоб охарактеризувати можливість протиставити слова, музику і акторську гру стосовно одне одного у межах постановки. У пізніших коментарях про китайський

театр і у вправах, які розроблялися для акторів, він особливо наголошує на відокремленні індивідуальних жестів, що можна використати для прорахованого ефекту. Естетичне відокремлення призводить до спорідненого концепту *Grundgestus*, перекладеного як фундаментальний або базовий гестус, який складається з різних, навіть суперечливих деталей гестусу. У цій сукупності гестус стає візуалізацією індивідуальної психології у соціальній динаміці, а базовий гестус (*Grundgestus*) стосується несподіваних змін або неочікуваної ідентичності протилежностей.

Під час скандинавської еміграції у 1933-1941 рр. Брехт знайшов нагоду зібратись з думками і організувати нотатки для загального огляду своєї теорії театру. Оскільки в центрі уваги знаходиться гестус, то найбільш вагомою є праця „Вулична сцена“, написана у 1938 р. із підзаголовком „Основна модель сцени епічного театру“. Короткий оповідний опис має на меті показати, як ненаслідувальний театр відчуває потребу в новому або іншому акторі, який може усунути звичайне „так, ніби“, тобто уособлення як підхід до гри, щоб виконувати роль свідка, який доповідає про те, що бачить та яким є персонаж. Брехт пропонує буденну ситуацію, де присутній свідок автомобільної аварії, який демонструє очевидцям, що насправді сталося, а потім коментує гру як акт демонстрації.

Це спонукає до думок про те, як свідок / актор і режисер можуть змусити аудиторію допустити множинні перспективи, і таким чином розібрати одиничну абстрактну перспективу драматургії в чотирьох стінах. Тут гестус узгоджується з іншими аспектами брехтівського театру: наданням привілеїв розповіді, або, як він називає, „фабули“, використання коментарів для розрізнення персонажа і ролі, відкриття інтелектуального та емоційного простору, де глядач зустрічає знайомі моделі та історії. Брехт також розробив для дружини, акторки Гелени Вайгель, серію жестикуляційних вправ і сцен для акторів, які вона, очевидно, використовувала як навчальний матеріал у приватній школі акторської майстерності у Стокгольмі. Згодом вони були доопрацьовані та інтегровані у діалоги „Купівлі міді“, фрагментарного філософського діалогу Брехта про діалектичний театр.

Зрештою, під час років вигнання у США з 1941 р. по 1947 р. Брехт працював три роки з актором Чарльзом Лафтоном, щоб перекласти „Життя Галілея“ на англійську та розробити головну роль. Лафтон, який не розумів німецької, і Брехт, котрий володів англійською лише на задовільному рівні, взяли за переклад як за своєрідну гру, яка базувалася на пошуку відповідного гестусу, кожного слова і виразу. Дотримуючись свого індуктивного методу роботи, Брехт робив детальні нотатки про процес, змусив свою співро-

бітницю Рут Берлау робити багато фотографій під час репетицій, а також збирав огляди в очікуванні подальшого документування усього процесу у своїй першій „Modellbuch” („Книга моделей”) для постановок. Сама ідея “Книги моделей”, якої він буде дотримуватись надалі у власному театрі, Берлінському Ансамблі, пропонує хореографію гестусу, прояв діяльності зі статичного протоколу, тобто фіксованих образів постановки. Після повернення Брехта у Східний Берлін у жовтні 1948 року він швидко став брати участь у практичній роботі в театрі, будуючи ансамбль, адаптуючи чужі та власні тексти для сцени, а також створюючи вистави. Велика кількість його молодих акторів та асистентів режисера стверджували у мемуарах та автобіографіях, що він ніколи не обговорював теорію акторської гри з ними, а також і теорію гестусу!³⁹

III Гестус – теорія мови?

У той час як концепт гестусу Брехта входив у більший експериментальний проект, який він називав «театром епохи науки», джерело театру жестів потрібно шукати у кризі мови у межах модернізму. Брехт бачив разом з іншими представниками модернізму, такими як Франц Кафка, Андре Бретон, Антонен Арто та Сергій Ейзенштейн, потребу винайдення більш правдивої мови рухів тіла, що об'єднує думку і слово. Можливо, що досвід поколінь у Першій світовій війні, війні масовій, зробив акцент на розгляді тіла як найважливішого аспекту пізнання, а також може пояснити загальну зацікавленість у матеріальності рухів і позицій для теорії і практики процесу мислення серед зазначених модерністів. У випадку Брехта гестус, як і ефект очуження та епічний театр, черпає свою логіку зі структури і феноменальної активності мови, на відміну від усної форми чи озвучування драматичного. Гестус з'являється для набуття статусу і впливу, які гарантують тлумачення і розуміння в традиціях герменевтики. У статті, де досліджуються збіги між Брехтом та Деррідою, Ентоні Татлоу характеризує епічний театр як «театр письма..., вид написання, переписування», який нашоухує мене на думку, що естетику Брехта можна було б пов'язати з теорією мови. Його театр – одне зі значень, а у візуальному просторі його сцени домінує діяльність того, хто виражає це значення. Роз'єднання елементів активізує різноманітні виражальні практики «морфології» театру. Гестус – головний аспект роз'яснення рухів та позицій актора; за допомогою літераризації («Literarisierung»). Брехт звертався до оповідного виміру своїх п'єс, зв'язування епізодів і випадків; а те, що він навмисне покривав свою сцену письмом – заголовками, написами, афішами, знаками

– засвідчує, що він надавав перевагу читанню театру, а не його спогляданню. У проникливому дослідженні антимодерністичної театральності Мартін Пучнер ставить Брехта в один ряд з Сйтсом та Беккетом, які систематично виступали проти наслідувальної репрезентації на сцені. Брехт не довіряв театру, заснованому на ототожненні з актором, який виконує певну роль, а також вуаеризмі спектаклю, постійно удосконалюючи використання театральних знарядь як канонічних знаків для активізації аудиторії. Цей стимул контролювати процес вираження усуває зв'язок між знаком та абстрактним значенням, створює прогалину між словом і сценою, яку аудиторія повинна перекрити, виявляючи власну силу інтерпретації.

Ця прогалина, або розрив, між словом і сценою є тим, що Вальтер Беньямін вважав найпривабливішим у епічному театрі Брехта. Один з його найбільш проникливих критиків, Беньямін запропонував у творі „Що таке епічний театр?” таку відповідь: „Епічний театр, за визначенням, — театр жестів”. Уже в статті про дитячий театр (написаній незадовго до того, як він зустрів Брехта у 1929, але, мабуть, після того, як переглянув „Тригрошову оперу” та прочитав його поезію) Беньямін досліджував концепт „жест” (нім. „Geste”, не Gestus). Після жвавої переписки з Брехтом у 1930/31 рр. у контексті берлінської постановки п'єси „Людина — це людина”, він дійшов до розуміння гестусу як „утримання в собі кожного елементу ставлення”, так і плину цілого. У пізнішій версії своєї роботи Беньямін додає заголовок для п'ятого розділу: „Цитований жест [Гестус]”.⁴ Здатність цитувати одиничний гестус стає реакцією на необхідність фрагментувати сучасність, а саме переривання дії у гестусі вивільняє непримиренні суперечності, які матеріалізуються у певних формах. З політично-етичних поглядів Беньяміна, гестус епічного театру розвивається як знаряддя втручання, щоб стати центральним засобом унаочнення панівних стосунків і їхньої сили репрезентації шляхом представлення «природного» як чогось умовного. Він стає третім елементом поряд з мовою (яка служить вираженням) та дією (яка служить сюжету), тобто «чистим засобом», не обтяженим змістом. На противагу соціально та соціологічно обґрунтованому гестусу Брехта, поняття жестикуляційності Беньяміна відхиляє розуміння – те, що він називав «зупинкою діалектики» («діалектикою в стані спокою», нім. «Dialektik im Stillstand»). Як шок, катастрофа і розруха (усі центральні категорії для Беньяміна), він також вказує на той поріг, де концептуальне і діалектичне мислення ще не існує, так само, як і протиріччя чи відсторонення.

IV Уроки гестусу

Концепт гестусу продовжує жити у таких традиціях, як внесок Брехта у ненаслідувальні, антиреалістичні та антиілюзорні методи постановки, чи фігура втручання Бен'яміна, що протистоїть тоталізації і обґрунтовує політичну критику представлення. Цей завершальний розділ розглядає специфічні приклади впливу Гестусу. Одним з найбільш важливих епізодів впливу Брехта були два святкові візити Берлінського Ансамблю у Париж зі своїми постановками п'єс «Матінка Кураж і її діти» у 1954 р., а також «Кавказьке крейдиане коло» у 1957 р. Для французьких інтелектуалів, таких як Луї Альтюссер, Ролан Барт, Мішель Фуко та П'єр Бурдьє (а саме його концепція габітуса!), а особливо школи структуралізму, яка саме виникла, виклик Брехта загальноприйнятим формам театру і постановки стали одразу зрозумілими. Структуралізм доводить, що наші душі у своїй основі формуються навколо лінгвістичної активності, а наслідки цього знаку, які позначаються на людській думці, а особливо у площині візуальної постановки, знаходяться в ядрі брехтівського оновлення театру, як я зазначав вище. Альтюссер, наприклад, запропонував у своїй праці про Брехта і Маркса, що ефект очуження не потрібно розуміти як специфічну сценічну техніку, націлену на зміну загальноприйнятої театральної практики, а, насамперед, як ефект зміщення чи децентрації. Ролан Барт написав понад 15 праць про різноманітні аспекти Брехта і свої зустрічі з брехтівським театром між 1955-1975 рр. Особливо для молодого Барта Брехт став структуралістом «*avant la lettre*», а його сценічні постановки – яскравим підтвердженням фундаментально створеного статусу людської реальності. Як зазначає Барт у передмові до «Матінки Кураж», дійсність не можна сприймати як даність або щось природне, її слід бачити як виражальну практику, а смисли виникають у процесі набуття значення. Так само, ефект очуження Брехта, тобто перетворення даного на щось невідоме, нагадує критику Барта щодо ідеології першоджерел, яка обґрунтовує його теорію «письма». Його перехід у 1970-х рр. від стратегії демістифікації у міфології до насолоди у читабельному тексті адаптує ефект очуження як «читання, яке відокремлює знак від його ефекту».

Існує ще багато інших прикладів, однак я маю на увазі дещо інше. Брехт увійшов до течії плідного інтелектуального дискурсу у Франції 1950-х рр., що – опосередковано через кілька шарів рецепції – призвело до певного типу «брехтіанізму» («*ad hoc Brechtianism*») у контексті політизованої культури і дебатів у 1960-х рр. Він не тільки став постаттю, на яку посилались, для багатьох, зацікавлених у товариствах опору та змін, але й його

«політичний модернізм» був зразком вираження критики та відносин у владі. Брехт надихнув кінорежисерів, серед яких Жан-Люк Годар, Александр Клює, Глаубер Роша та Івонне Райнер, шукати альтернативи наслідувальному методу ідентифікації у розповідному кінематографі. Ранні фільми Райнера Вернера Фассбіндера особливо багаті на жестикуляційний матеріал, і дійсно, можна, мабуть, було б навіть говорити про «жестикуляційну камеру» у цьому випадку. Ці режисери «контркінематографу» старанно розвивали зацікавленість в аудиторії, яка надто легко піддається маніпуляції шляхом захоплюючих вистав і радощів кінематографічного вуаеризму. Для англо-американських інтелектуалів британський кіножурнал «Екран» (Screen) став головним посередником і перекладачем розвитку французької теорії протягом 1970-х рр., включно з двома спеціальними групами статей про Брехта, який вважався кумиром через невизнання загальноприйнятого кіно. Я не маю на увазі, що Брехт потрапив до Великобританії та Північної Америки через цей журнал. Так як у Франції візит Берлінського Ансамблю ще в 1956 р. з виставою «Галілей» Брехта залишив незгладимий слід, який просочився також у кіно та інші засоби інформації, але це історія, яку краще уже розповіли інші.

У кіножурналі «Екран» Лаура Малві опублікувала свою фундаментальну статтю «Візуальне задоволення і нарративний кінематограф», яка у ретроспективі запустила нову траєкторію психоаналітичної теорії фемінізму. Через рік після спеціального випуску про Брехта у журналі Малві висловила фундаментальний закид щодо маніпулятивної бази візуального задоволення у панівному кінематографі. Багато в чому вона повторювала позицію Брехта щодо мистецтва глядача («*Zuschauerkunst*») і навіть звернулась до проривної техніки «очуження» у кінематографі, не згадавши імені Брехта, це, до речі, недолік, який може охарактеризувати певні елементи теорії фемінізму. Сам екран перемістив згодом свій фокус на психоаналітичні та семіотичні теорії, зацікавившись тим, щоб знайти більш «наукові» та прогресивні знаряддя для аналізу будови суб'єктивності, в свою чергу облишивши Брехта і політичну колотнечу 1970-х рр., а також риторику індивідуальної чи колективної емансипації.

Брехт, звичайно, просить нас обдумати ще раз суб'єктивність за межами традиційних уявлень про індивідуальний суб'єкт. Його концепція гестусу підтримує розігрування ролі як виду самоформування через постановку дії: актор робить щось з внутрішнім світом (тобто самим собою), а також і зовнішнім. Більше того, ефект очуження можна описати як практику теорії формування суб'єкта, пов'язану зі здатністю людини-суб'єкта

відсторонитися від даного (ідеологічного) мислення. Тлумачення суб'єктивності – це, звичайно, головна проблема фемінізму і теорії та практики феміністського театру, бо становить собою ядро пригнічення за ознакою гендеру. Теорія фемінізму шукала шляхи для об'єднання критики патріархату, а також визнає, як вона вписана у соціальні відносини і працює через непослідовні та репрезентативні структури, що дозволяє їх розпізнати. Близькість до Брехта та його концепту гестус мала б бути очевидною, хоча для тих, хто наближується до Брехта, в першу чергу, через його біографію, це може звучати як ересь. Більше того, саме різноманіття феміністських підходів призвело до серйозних розбіжностей щодо Брехта як зразка чи знаряддя.

Два протилежні підходи розвинули серед феміністок у США цікаві сумніви щодо Брехта та його гестусу. У 1980-х рр. Тереза де Лауретіс прийняла виклик Лаури Малві розробити шляхи руйнування норм візуального задоволення чоловічої статі і досліджувала можливості репрезентації жіночої статі, яка б ґрунтувалась на подвійному досвіді жінки як знаку всередині патріархального порядку і як історичного суб'єкту на периферії зображення. Спираючись на працю Альтюссера про відносини між індивідуальним суб'єктом і суспільством, на історичні дослідження сексуальності Фуко, а також на сугестивні ідеї Дерріди про ексцентричне і небачене, де Лауретіс виступає за перетворення на щось видиме пережитого жінкою досвіду за допомогою пробудження чутливості погляду глядача або усвідомлення невидимості гендерної різниці.

Тут ми можемо виявити слід впливу Брехта через генеалогію паризького структуралізму і постструктуралізму, який в загальному не є визнаним і, мабуть, навіть не розпізнаним у психоаналітичних дослідженнях фемінізму про відмінність погляду і голосу жінки. Проте, аналогія досягає мети і робить видимою класову відмінність, яка для Брехта була систематично прихованою реалізмом буржуазної сцени, а щодо гестусу, то він, зрештою, лише знаряддя праці над та крізь відмінності. Аналогічним чином, концепт гендерної ідентичності Джудіт Батлер, змінений під впливом філософії та феноменології, який також можна порівняти з маскарадом або соціальною виставою, пов'язаний з антиреалістичними і денатуралізуючими стратегіями субверсії гендеру, вживає концептуальний аргумент, сформульований з театральними метафорами, а це вже досить близько до гестусу Брехта. Інший підхід, зосереджений на дослідженнях театру і, можливо, саме тому більш зацікавлений у формуванні виразного зв'язку з Брехтом, інколи характеризують як матеріалістичний фемінізм таких вчених, як Жанель

Рейнелът, Елін Діамонд, Сью Еллен Кейс і Джилл Долан.

Всередині 1980-х рр. Рейнелът відкрила для себе Брехта завдяки його присутності у британському театрі, а більш детально через дослідження морфологічних рис у текстах феміністських драматургів-сучасників, а згодом у своїй статті детально розглядала концепт гестусу Брехта, який вона називає соціальним гестусом, як вирішальний інструмент, щоб показати гендер і критично відобразити жіночий суб'єктивізм. Тим часом, Елін Діамонд під впливом роботи над кінематографічним спогляданням Малві та де Лауретіс також запропонувала різні стратегії Брехта як ідеальні для феміністського вираження гендеру. Дійсно, споглядання стало центральною категорією у практиці феміністської сцени, і спрямоване на підірив наслідування. І нарешті Джилл Долан поглибила цей підхід, розвиваючи точну феміністську термінологію для прийомів Брехта, які можна використати для радикальної феміністської чи лесбійської вистави. Зокрема, вона зосереджується на протиставленні «не / а» (у Брехта «nicht / sondern»). Для Долан брехтівський розкол акторської ролі і драматичного персонажа, його наполегливість, щоб показувати гру, є технікою для перетворення відмінностей у щось видиме, а, отже, ідеальний метод для театрального руйнування гендерних відмінностей.

Метою цього огляду не є запропонувати Брехта як джерело усіх знань. Навпаки, сподіваюсь, що я продемонстрував, яким чином ретельна контекстуалізація і оцінка того, як і чому Брехт формулював свої питання, допоможе нам сформулювати свої. Корисність Брехта можна знайти не в ідеології, а лише у способі, яким він моделює діалектичне мислення – «не / а», до якого я тільки-що звертався. Його п'єси не висловлюють етичних позицій на альтернативу чи останні судження, а швидше демонструють відмінності між певними позиціями і альтернативами, а, отже, запрошують аудиторію робити висновки. Подібним чином і його теоретичні роздуми, разом із концептом гестусу, пропонують шляхи розпізнавання, а не прийняття відмінностей. За історичного збігу обставин, коли здається, що ми втрачаємо здатність мислити діалектично, тобто охоплювати суперечливу напругу як таку, Брехт пропонує певні могутні стратегії для театральної теорії і практики.

З англійської переклав Ярослав Пазюк

Бенджамін БЕННЕТ
Шарлотсвіль (США)

ПИСЬМЕННИК БРЕХТ ПРОТИ ТРАДИЦІЇ ПИСЬМЕННИЦТВА¹

Бре́хт і Арто уособлюють революційний театр, який не тільки змінює свою форму, але і вносить свій вклад у революційний рух у суспільстві, яке породжує і використовує цю форму. Театр самовдоволеної психології моралі, з якою Арто полемізує, підтримує і виправдовує депресивну буржуазну культуру багато в чому таким же чином, як і, за словами Брехта здійснює аристотелівський театр. Проте, сучасні літературні теоретики - в широкому діапазоні, скажімо, від Сьюзен Зонтаг, Крістєвої та Дерріди – напрочуд однастайні в прийнятті ними Арто, а не Брехта у якості зразкової інстанції, прикладу для наслідування.

Існує багато причин для цієї тенденції. Я думаю, що найважливішим фактором загальної порівняльної оцінки Брехта і Арто є я радикальна відмова Арто від поняття літератури як такої, особливо критика Арто тиранії тексту в театрі. Літературна традиція письменництва, її очевидна жорстка незмінність і відсутність новаторства лежать в основі перешкоди для культурної революції. Мистецтво письма фокусується саме в собі, і існує саме для себе, це особливо вірно для літератури, адже вона - ніколи не може означати нічого принципово відмінного від того, що малося на увазі. Хоча, як видається, майже неможливо уникнути тиранії традиціоналізму в мистецтві слова, тому ініціатива, що прагне змін (особливо в літературі), повинна полемізувати з диктатурою традиції, що Арто беззаперечно вміло робить. У свою чергу, Брехт, здається, – полемізує лише з певними літературними та драматичними традиціями, але не оскаржує і не кидає виклику системі на рівні формування канону.

Як твердження С. Зонтаг «проти інтерпретації» ставить серйозні теоретичні питання, так і відносно схематична опозиція «семіотичне::символічне» Ю. Крістєвої викликає певні проблеми, бо вона (опозиція) не враховує повністю взаємозв'язок символічного порядку і включення авторського

тексту і текстів, які розглядаються в контексті єдиної літературної традиції.

Наприклад, Дерріда, чия точність і скрупульозність утримує його на ненадійній висоті на межі цілковитої капітуляції перед історією мистецтва слова, намагається у своїй праці «Письмо та відмінність» створити так званий резонанс між своїми творами та Арто, з метою використовувати його крайню відмову опустити руки і здатися як засіб стабілізації своїх власних спроб. Спроба радикального культурного чи інтелектуально відродження завжди має в собі ризик мимовільної поразки традиціоналізму в сфері літератури, а - повністю агресивна і безкомпромісна рішучість творчості Арто постає свого роду маяком для навігації.

Якщо не проводити достатньо ґрунтовного дослідження, творчість Брехта на перший погляд видається занадто простою та розрахованою на масового читача, аби створити такий же, як і у Арто своєрідний парадоксальний спокій. Але чи означає це, що революційні настрої Брехта не в змозі протистояти небезпеці капітуляції перед традицією в літературі? Я проілюструю «Leben des Galilei» в якості навчального посібника для обговорення цього питання, оскільки серед п'єс Брехта це та, в якій традиція в літературі є провідною темою. Сама п'єса зазвичай розглядається у контексті історії, однак вона, - в основному про походження, виробництва, зберігання, значення і традицію «Discorsi e dimostrazioni matematiche» Галілея. Я в жодному разі не стверджую, що «Leben des Galilei» **якимось чином втрачає свою цінність** в контексті літератури, навпаки, я стверджую, що тут Брехт використовує літературні якості свого доробку як засіб підриву всієї історичної традиції в мистецтві слова. І в результаті творчість Брехта наприкінці являє собою більш ефективний виклик його власному стилю в порівнянні з Арто.

Зокрема, - Брехт використовує наукову працю у вигляді моделі, де він відтворює зв'язок між написаним і його виконанням (перформансом) на сцені в найширому сенсі цього слова. Твердження “земля рухається”, наприклад, є доволі безглуздим стосовно будь-якої концепції «прямого» або історично безпосереднього людського досвіду, - прелати і вуличні співаки зробили цей пункт приводом для жартів і сатири, що в кожному конкретному випадку є історичним відтворенням даного твердження. Важливим є те, що соціальне відтворення цього твердження, - це насамперед його експлуатація і зловживання за своєю суттю та в своїй основі довільним і метафоричним ставленням до папства, що знаходилося в центрі системи звичних соціальних сфер. Доречність використання поняття “відтворення” (перформанс), як на мене, є аналогом письмової історії Галілея (уривки якої постають перед глядачем як вступ до кожної сце-

¹ Переклад зроблено за публікацією Benjamin Bennett. Brecht's Writing against Writing The Brecht Yearbook 17 (1992), pp. 164-179.

ни) і - її відтворенням, як текстовим, так і невербальним, що і утворює таким чином саму п'єсу.

Однак наукові праці, чия очевидна семіотична достовірність, здається, гарантується їх референційним ставленням до фактів, що є результатом спостереження і природних математичних законів, які є пізнаваними і незмінними, піддаються відтворенню. Точна референціальність написаного виявляється свого роду лезом ножа, на кінчику якого нічого з того, що ми можемо розумно називати "сенсом" не може бути збалансованим. Твердження «**Земля рухається**» не стане осмисленим до тих пір поки не піддається відтворенню (перформансу): або як потенційно революційне пробудження «сумніву» у соціально пригнічених прошарків суспільства (283), або ж як капітуляція, прийняття статусу просто «математичної гіпотези» (239), яка тим не менш забезпечує правлячі класи новими винаходами (284) і більш точними картами зоряного неба (269), отже, економічними перевагами та консолідацією політичної влади. Більше того, Галілей сам вказує, що письмо не тільки повинно створюватися відповідно до критеріїв його відтворення (перформансу) з метою закарбуватися в історії, вона також повинна бути заздалегідь передбачено відтворенням. Не були б можливими праці Галілея, чи, наприклад, Джордано Бруно, якби не попередній вплив на них соціального відтворення (перформансу), яке асоціюється у Галілея з виникненням трансокеанської навігації. (190). І якщо Галілей уникає екзекуції за ті ж ідеї, через які Бруно був приреченим, то причина не в тому, що у Бруно, за словами Галілея, не вистачило доказів для своїх тверджень (210); основні причини полягають в умовах відтворення (перформансу), у вже існуючих політичних і комерційних обставинах, під час яких Галілео працює.

Існують також цікаві думки, які не простежуються явно у Брехта, однак мають на увазі. Якщо наукове оновлення зазнає значно меншого політичного і церковного опору в Голландії, ніж в Італії, про що згадується принаймні в трьох окремих джерелах (195-6, 250, 278 -9)-то чому найбільш важливі наукові роботи Галілея здійснено в Італії? Відповіддю на це питання є ідея передбаченого і очікуваного соціального відтворення (перформансу) в сфері літератури. Зокрема, Італія, де підтримка церкви надає традиційну сталість структурі суспільства у сфері економічної експлуатації, є країною, де науковий доробок Галілея був необхідним, де він відіграв важливу і очевидну роль у відтворенні прихованої соціальної напруги. Саме Італія країною, де економічні нестатки є наслідком саме церковного впливу, його писемного відтворення (перформансу), метафоричного зв'язку між уявними релігійними умовами і реальними соціальними обставинами, саме

в цій країні на рівні відтворення (перформансу) (а не на рівні диспуту, що стосується абстрактної істини) має виникнути протидіюча сила, яка наполягатиме на своїх паралельних метафоричних ідеях. Насправді, ми можемо спостерігати це в динаміці в 14 сцені, де Галілей створює свою основну наукову працю під максимально можливим тиском церковної влади. Навіть наука ніколи не говорить просто: «Земля рухається», вона завжди стверджує в тій чи іншій формі «*Errare si Muove*» – «Земля все-таки рухається», наука не виникає і не формулюється без діалектичної взаємодії соціального і історичного відтворення (перформансу).

Література відкрита для відтворення (перформансу). Вона досягає історичного втілення і навіть простого історичного існування тільки шляхом соціального відтворення (перформансу). Однак положення літератури щодо відтворення (перформансу) не означає, що література стає незатребуваною і відкинутою, як пережиток консервативної традиції. По суті, це робить можливим вибір всієї письмової традиції, будь-якого соціального класу чи іншої політичної організації, яка має достатньо влади, щоб довести власне відтворення, як остаточне. Це в результаті відкриває шлях до гіпостатису (авторитарного соціального відтворення), метафоричного зв'язку між письмовим об'єктом і передбаченою незмінністю істинності, або цінності, або соціальної структури. Неущкодженисть *Discorsi* Галілея в якості постійного фізичного об'єкта наприкінці п'єси, у жодному разі не стає символом політичного прогресу або ж просвітлення.

Вплив літератури на інсценізацію не є рішенням проблеми революційної літератури, але саме в собі є проблемою, яка простежується з особливою точністю в наукових працях. Адже навіть якщо погодитися, що наукові твори не можуть уникнути впливу метафоричності мови, все ж таки наука ще виявляє стійкість до впливу метафори (можна назвати його жанрово-причинною стійкістю), акцент на факти та референціальність, які в інших жанрах літератури не проливають світло на різні рівні метафоричності, включаючи метафоричний зв'язок між літературою та її відтворенням.

Таким чином, письмові праці Галілея проливають світло на нестійку метафоричність відносин між ієрархічними небесами та ієрархічним соціальним устроєм. Але наукова праця створює такий ефект тільки тоді коли сама непохитно претендує на істину в свої формулюваннях. І цей замах на істинність у свою чергу неминуче відкриває шлях до соціально консервативного відтворення (перформансу) літератури, оскільки це вже є форма метафори, яка пов'язує мниму незмінність літератури з такою ж мнимою сталістю емпіричної реальності.

Брехт розвиває цю проблему в останніх словах Галілея. Намагається радикально модифікувати претензії на істинність наукових праць: «Eine Mensch-heit, stolpernd in diesem tausendjährigen Perlmutterdunst von Aberglauben und alten Wörtern, zu unwissend, ihre eigenen Kräfte voll zu entfalten, wird nicht fähig sein, die Kräfte der Natur zu entfalten, die ihr enthüllt» (284). Вчені повинні займатися не тільки безпосередньо питаннями наукової істини, але і можливостями відтворення (перформансу) своїх праць. Галілей продовжує: „Wofür arbeitet ihr? Ich halte dafür, dass das einzige Ziel der Wissenschaft darin besteht, die Mühseligkeit der menschlichen Existenz zu erleichtern.» В цих словах бачимо проблему, оскільки мірило, яке пропонує Галілей, «полегшити важку роботу, яка являє собою людське буття» є тим самим критерієм, який постійно використовувався як аргумент проти соціального аспекту його вчення. (Чому б не залишити спокій, який забезпечує релігія недоторканим для людей, чиї соціальні умови не надають їм ніякого безпосереднього фізичного благополуччя?) Якщо вчений послаблює свою сувору орієнтацію на істину і намагається надати своїм роботам етичний аспект, хіба не входить він у сферу непевних понять і суджень, де перевага наукових праць, їх метафорична руйнівна сила зникає. Галілей ігнорує цю проблему в даний час, і звертає увагу на інше: „Wenn Wissenschaftler, eingeschüchtert durch selbsts üchtige Machthaber, sich damit begnügen, Wissen um des Wissens willen aufzuhäufen, kann die Wissenschaft zum Krüppel gemacht werden, und eure neuen Maschinen mögen nur neue Drangsale bedeuten». Цей останній абзац належить до останньої версії п'єси і апелює до досвіду Другої Світової Війни, але він робить безпосередній внесок у внутрішню будову тексту, дозволяючи Галілео наводити переконливі аргументи на користь своєї ідеї ставити під сумнів претензії на догматичність наукових праць, те, про що Галілео сверджував раніше у загальній формі.

DER KLEINE MONCH: Und Sie meinen nicht, dass die Wahrheit, wenn es Wahrheit ist, sich durchsetzt, auch ohne uns?

GALILEI: Nein, nein, nein. Es setzt sich nur so viel Wahrheit durch, als wir durchsetzen; der Sieg der Vernunft kann nur der Sieg der Vernünftigen sein. (246; cf. 1st version, 67)

Зміст літератури не повинен завжди бути істинним чи правдивим. Однак ні наука врагальною, ні сам Галілей не можуть самі претендувати на істинність своїх суджень. У 14 сцені Галілей насміхається над готовністю Андреа пробачити йому відмову від своїх переконань: “O unwiderstehlicher Anblick des Buches, der geheiligten Ware! Das Wasser läuft im Mund zusammen und die Flüche ersäufen» (282-3). Наука, претендуючи на достовір-

ність своїх суджень, призводить до того, що сама книга починає особливо цінитися і стає своєрідним товаром, і здається, що Галілей оскаржує ідею достовірності наукових здобутків. Галілей говорить: „Und es gibt kein wissenschaftliches Werk, das nur ein Mann schreiben kann“ (282), припускаючи, що його робота була б ціннішою, якби її написала людина із сильнішим протистоянням тиску влади.

Однак це твердження насправді якраз і передбачає претензію на істинність, яку воно в той же час і піддає сумніву. Не має значення, хто є автором наукової праці, якщо не брати до уваги етичну або соціальну складову, тому що з наукової точки зору робота повністю відповідає фактам і природним законам, оскільки вони істинні самі по собі. Галілей, прощаючись з Андреа говорить: „Gib acht auf dich, wenn du durch Deutschland kommst, die Wahrheit unter dem Rock“ (285).

З одного боку, Галілей припускає, що, піддаючи себе небезпеці, Андреа робить крок, який матиме значну етичну цінність, що певною мірою убереже зміст самої книги від негативного впливу особистості її автора. З іншого боку, вчинок Андреа набуває етичної значущості завдяки самому статусу книги, як носія істини.

Остання сцена спектаклю, в якій з'ясовується, що Андреа нічого не загрожує відображає усвідомлення Галілеєм того, що загроза бути страченим на вогнищі ніколи не існувала (284). Однак впевненість Галілея у тому, що перед його зреченням від своїх переконань, він володів певним політичним впливом („Einige Jahre lang war ich ebenso stark wie die Obrigkeit“) оманливе. Його так званий політичний вплив зовсім не захистив його, таким же чином, як це сталося з Андреа на прикордонній станції. Віра в достовірність науки надає науковим працям змогу ставити під сумнів вже чинні діючі метафори, а також віддає ці праці під вплив авторитарної змови. У першу чергу, достовірність наукових праць спирається на конкретну наукову теорію, яка доволі легко може розглядатися окремо від соціальної практики. Барберіні говорить: „Schütten Sie nicht das Kind mit dem Bade aus, Freund Galilei“ (240) влада завжди може знайти спосіб, щоб дозволити науці розвиватися, не наражаючи себе на небезпеку. Пізніше Барберіні скаржиться: “Man kann nicht die Lehre verdammen und die Sternkarten nehmen”, - інквізитор відповідає просто, “Warum nicht?” (269). По-друге, науковий догмат пропонує використовувати книгу/текст, цю так звану «святиню/священну корову» як метафору сталості, непохитності. Не тільки в Католицькій Італії, але і в реформованій Німеччині, так званий землі, де кумиром була Біблія, Андреа має бути обережним.

Вплив літератури на відтворення відкриває можливості для бурхливої реакції і революцій-

них настроїв. Для того, щоб зрозуміти як цими можливостями можна маніпулювати на практиці, ми повинні спочатку уточнити саме поняття відтворення (перформансу) оскільки дуже легко заплутатися в судженнях, якщо не буде помітно відмінність між поняттям перформансу і такими поняттями як «сприйняття» (рецепція) у Яссуса чи «зсув» або «злиття горизонтів» у Гадамера. Теорія сприймання та філософська герменевтика напрочуд важливі в контексті наших цілей, оскільки вони змінили загальний і нечітко сформований погляд на літературну традицію 19 століття таким чином, що удосконалили і змінили її структуру. Обидва поділяють сучасну точку зору стосовно первинного і радикального відхилення ідеї тексту (опусу), ідеї про те, що текст містить у собі власне значення та ідентичність, що знаходять відгук у сучасній історії літератури. Результатом такої дискредитації «опусу», однак, є визначення тексту як аспекту загальної історичної системи сприйняття чи інтерпретації (це стосується саме історико-орієнтованих галузей літературної думки, на відміну від суто риторичних). Таким чином, історія літератури постає такою, що складає основу поняття літературного механізму чи системи, яка впроваджує в життя те, що я називаю свого роду тиранією літературної традиції. Роздуми / теоретизування про історію означають систематизацію історії на певному рівні, не зважаючи на апеляцію деяких теоретиків, що сама історична система чи з'ясування, власне, її існування знаходяться за межами людських можливостей. Особливо це стосується довільності «гри / дії / вистави / перформансу», яку неможливо розглядати з точки зору теорії.

Очевидно, існує серйозна проблема не тільки для історико-літературної теорії в цілому, але і для моїх власних аргументів. Як ми можемо взагалі говорити про «перформанс», якщо наша дискусія вимушена частково ґрунтуватися на зовсім нетеоретичній концепції? По суті, це також є проблемою з точки зору Брехта. Бо якщо Брехт намагається у «*Leben des Galilei*» осмислити питання літератури і її відтворення (перформансу), і якщо це питання осмислює читач (глядач), то що в цьому випадку може запобігти теоретизуванню цього питання самим читачем. Цей момент має вирішальне значення, він відокремлює реакційні можливості від революційних можливостей. Він рішуче заохочує консерватизм, оскільки консервативна метафора перформансу виступає проти реакції або консерватизму, тому що збереження цих метафор для продуктивності, як правило, надає літературі ознак самостійного буття, наполягає на сталості й авторитеті літератури і таким чином заперечує вплив перформансу на літературу, в той час як революціонер стверджує протилежне.

Оскільки ми почали надавати перформансу теоретичного обґрунтування, то стає недоступною ідея його абсолютної довільності в літературі, та, яка не обмежиться поверненням назад до письмової традиції. І як ми можемо стверджувати про те, що навіть не можливо адекватно сприймати?

Таким чином, постає питання: як вплив літератури на перформанс може бути представлений, опублікований, поширений як стан нашого соціального існування, але при цьому не підлягати теоретичному осмисленню? Відповідь на це питання, як на мене, дає театр.

Театралізована вистава, той же ж перформанс, не завжди повністю пов'язані з письмовим текстом п'єси. Перформанс не є остаточним, простим прямим проявом тексту, оскільки можливі різноманітні варіації перформансу. Чарльз Лафтон може грати роль Галілея у Брехта, але ми ж розуміємо, що й інші люди можуть відтворити цю роль на сцені, існує також різниця між тим, ким є Чарльз Лафтон (конкретна людина) і тим, ким є Галілей Брехта (комплекс значень в різних текстах Брехта і навіть в текстах інших авторів). Справді, Чарльз Лафтон, на нашу думку, не може грати Галілея без нашого усвідомлення того, що він відрізняється від Галілея, що він просто поєднаний з Галілеєм. Ця довільність є важливою складовою того, що Брехт намагається представити глядачу у вигляді очуження. Звичайно, завжди можна стверджувати, що той чи інший аспект, який стосується, скажімо, самого Лафтона або його гри на сцені, співвідноситься з особистістю Галілея, отже, не є довільним.

Але співвідношення між перформансом і текстом у драмі не просто довільне, а стає дивним чином необхідним. В сфері літературної традиції саме сфера тиранії письма наполягає на розходженні між драмою та іншими літературними формами, ця відмінність втрачає сенс, якщо взяти до уваги те, що театральна вистава потрібна для повного розкриття змісту і для самого існування драматичних творів. Я не заперечую існування драматичних творів, які ніколи не були поставлені. Я хочу сказати, що, коли п'єса ставиться на сцені, то ми усвідомлюємо, що церемонія, в якій ми беремо участь вимагається родовою приналежністю твору, це свого роду доля тексту, на якій ґрунтується вистава.

Знову ж: чи може бути перформанс «справді» довільним чи «справді» необхідним? Питання поставлене таким чином є безглуздом. Питання довільності недоступне для теоретичної дискусії. Якщо ми скажемо, що «X (невідоме) = довільному», це означає поєднати довільне з X (невідомим) в процесі мислення, що автоматично знімає будь-яку довільність.

Питання необхідності перформансу ставить питання про необхідність порядку концепцій,

в сфері яких необхідність визначається і т.д. Моя точка зору, тим не менше, полягає в тому, що нашою основною метою є можливість революційного оновлення у царині письмової традиції. Цього достатньо для такої літературної форми як драма, якщо доволість і необхідність визначаються з посиланням на спеціальний літературний аспект цієї традиції. І сама ідея драми як визнаного літературного роду передбачає необхідність перформансу.

Зв'язок драми з театром з точки зору літературної традиції є водночас довольним і необхідним. Це не просто парадокс, це протиріччя. Тому цю ідею можна переформулювати наступним чином: драма – це те місце, в межах якого виникає суперечність в контексті письмової традиції, де зв'язок літератури і перформансу не страждає від засилля теорії, перетвореної на прості структурні особливості письма. Відкритим залишається питання про вплив літератури на перформанс, що зберігає в собі революційний потенціал. Більше того, після усвідомлення цього стає зрозуміло, як повинна працювати революційна драма. Драма не тільки не може, але й не повинна знайти спосіб для уникнення або відхилення чи заперечення свого статусу письмової форми. Навпаки, її статус письмового джерела стає тим, що надає драмі революційні важелі.

Я думаю, що цей висновок має велике значення, але не вирішує проблему, про яку говорилося раніше. Яке значення в літературній традиції мають протиріччя між необхідним і довольним, зумовлені родовою приналежністю драми. Будь-які міркування, які прагнуть продемонструвати існування цих протиріч, будуть на такому самому теоретичному рівні, як і заперечення самої можливості доволності. Тому, по суті, така аргументація суперечить власному висновку. Ситуація тут нагадує питання про можливий революційний бунт, спрямований проти всієї письмової традиції. Як тільки ми розпочнемо будь-яке теоретичне обговорення цього питання, то потрапимо в таке становище, коли відповідь може бути тільки «ні». Існує, таким чином, свого роду сувора риторична послідовність, наприклад, у висновку Поля де Мана про те, «що підстави для історичного знання є не емпіричними фактами, а письмовими текстами, навіть якщо ці тексти маскуються під виглядом воєн і революцій». Якщо ми запитаємо, чи театральна вистава уникає стану буття, який є замаскованим письмовим текстом, то саме формулювання питання диктує відповідь «ні».

Але це «ні», оскільки воно саме вже продиктоване формою запиту, не може претендувати на жоден ступінь емпіричної достовірності, а отже, і на статус міри будь-якої з наших дій загалом, навіть в сфері письменництва. Хоч як сильно мій

аргумент говорить «ні» власному висновку, хай як часто я повторюю «ні», питання все ще залишається відкритим: питання про драму як революційне відкриття в історичній системі літератури, питання театральної вистави (перформансу) і втілення (перформансу) в літературі загалом, які, зараз ми розуміємо, повинні перебувати у довольних стосунках із власними ідеями.

Нарешті те, що ми повинні запитати: Яким чином питання літератури і її втілення (перформансу) залишається відкритим? Чи воно залишається таким саме по собі через існування драми, як родової форми? У якому значенні існує форма драми? Варто пов'язати це з міркуваннями про те, що Брехт та Арто зробили свої революційні зрушення в драмі.

Драматична форма залежить від теоретичного свавілля не менше, ніж попередній диспут про саму сутність цієї форми. Я стверджую, що полеміка і літературний доробок як Брехта, так і Арто спрямовані проти класифікації типів драми, що, в свою чергу, також викликає вплив на театр. Вони критикують ідею театру, в якому досвід життя буржуазного глядача ідентифікується з вигадкою. Для Арто способом ідентифікації стає спрощена моральна психологія, яка фіксується в певних драматичних конвенціях; для Брехта це складний комплекс текстових і театральних методів, розрахованих на отримання ілюзії реальності.

Після усвідомлення цієї опозиції драми до власної теорії, окрім ідеї революційного руху, спрямованого проти всієї історії літератури, втіленої у писемному слові, прояснюється також співвідношення між Брехтом і Арто. Наполягання Арто на заклинанні, міфі, квазі-магії в театрі — це більше, ніж просто пропаганда відходу від письмової форми. Це спроба продемонструвати і відповідно звільнити динамічні якості театру, які визначають наперед його зв'язок з літературою, сподіваючись, що театр, таким чином, відновлений, буде уособлювати фундаментальні порушення або протиріччя в розвинутих літературних системах. Очуження Брехта, з іншого боку, приводить театральний досвід ближче до літератури, процесу написання і читання. Він наполягає на тому, що становище театру залежить від літератури, однак я тут підтримую думку Арто. Стиль Брехта є небезпечнішим, легше потрапляє під ризик простої мимовільної капітуляції, легше теоретизується, але він також є перспективнішим. Він краще може використовувати руйнівні роботи драми як форми в системі літератури, а не просто сподіватися на результат.

Чи вдається Брехту досягти революційного результату, чи це все ж таки поразка? У будь-якому випадку ідея поразки займає дуже важливе місце в «*Leben des Galilei*» і, враховуючи важли-

вість ідеї написання та її перформансу в п'єсі, стає спірним ствердження, що зречення Галілея від своїх ідей є формою алегорії, яка в Брехта з'являється на поверхні, а саме капітуляція драми щодо історії літератури. Чи це дійсно є капітуляцією чи це замаскований революційний рух? В п'єсі (в алегоричному сенсі) це Андреа, і тільки Андреа, який наполягає, що капітуляція Галілея дійсно не була тим, чим вона є в первісному значенні цього слова, вона була своєрідною «перемогою» (281-2). Це так як воно і має бути. Сам Галілей не може виправдати зречення від своїх ідей (в алегоричному сенсі) – теоретизуючи революційний рух (якщо він існує) і позбавляє його революційної сили щодо літератури. Як ми бачимо, це неясно навіть, у п'єсі, що виживання *Discorsi* повинно отримати позитивну соціальну або історичну оцінку. Але в області літератури революційність не зазначена будь-яким позитивним досягненням чи прогресом або будь-якою конкретною оцінкою; вона відзначена відкриттям та відкритих питання про літературу і її перформанс.

Було б нерозумно стверджувати, що п'єса Брехта повністю усвідомлена думкою, щося спробував сформулювати. Але чи залишається ця п'єса революційною в значенні цієї думки. Ідея залежності перформансу від літератури займає чільне місце в тексті. Але хіба п'єса показує цей вплив і відкриває його як ключове питання в театрі? Знову ж, ми повинні бути в курсі обмежень наших дій. будь-яке критичне зауваження щодо того, яку форму має приймати п'єса, стає свого роду «Protokoll», як запис зроблений в двома секретарями. Сцена 7. Цей тип документу за своєю природою викликає реакційний перформанс, він фіксує в доктринальній позиції навіть в діалектичній спробі позбавитися доктринальної структури. Проте ми не маємо вибору.

Принаймні, п'ять рівнів літератури її перформансу фігурують у структурі п'єси:

1. Назва, яке вже являє собою проблему, оскільки «Leben» означає як реальне життя («Levesi», безпосередність особистого досвіду), так і письмовий звіт про життя людини («vita», «Protokoll», підготовлений біографами та істориками). Ця двозначність підкреслює той факт, що якою б життєздатністю або безпосередністю вся п'єса (текст і дія) можуть володіти, вона заснована на вже існуючій літературній основі, являючись перформансом цієї літератури.

2. Окремі назви сцен, які глядачі читають, становлять певний критичний момент із написаного життя Галілея, таким чином, по суті, перформанс літератури, який ще належить до області літератури.

3. Враховуючи місце дії в п'єсі, а саме Італію, зв'язок між назвами сцен і фактичними написани-

ми діалогами кожної сцени нагадує нам *commedia dell'arte*, відносини між сценарієм і імпровізованим діалогом у цій формі. Таким чином, діалог представлений як і елемент літератури у письмовій формі і як довільний перформанс письмових заголовків сцен.

4. Театральна гра сама по собі (ким є актори і що вони роблять на сцені) є перформансом написаного діалогу, та із всіх рівнів перформансу п'єси він може найбільшою мірою характеризуватися як довільний, включаючи всі види непередбачених випадків. Можливість довільності, однак, також проблематизується паралельно з іншими рівнями продуктивності (1, 2 і 3 вище), які зводяться до письмової форми.

5. Нарешті, на тематичному рівні існує зв'язок між власними творами Галілея і їх історичним перформансом, який став ще більш цікавим, оскільки він передбачає визнання того, що п'єса в цілому сама належить до того історичного перформансу, який вона продовжує. Нескінченні історичні ре-перформанси творів Галілея є свого роду «життям Галілео «врешті-решт, не в сенсі написаного «vita», але в тому сенсі, в якому ми говоримо про «життя» тексту в історії, динамічне розгортання оцінки і дискусія постійно відкрита для можливості довільності, життя, яке таким чином, стає безперервним з життям фактичної аудиторії в історії. Питання про літературу і її перформанс багаторазово відкривається у структурі п'єси. Особливо важливим стає нескінченний ряд перформансів, перехід від рівня 1 до 4 і ідея постійного ре-перформансу творів Галілея в історії. Перформанс літератури завжди сам по собі зводиться до письмової форми, але ніколи таким чином, що область літератури, нарешті втрачає свою значущість, оскільки подальший перформанс не тільки можливий, але й неминучий.

Вся ця структура значно резонує з її театральним середовищем презентації, з драматичним театром, який розглядається як місце суперечності або порушення в системі письма. Проблема як така, проблема літератури та її перформансу містить можливість революції, можливість радикального ре-перформансу традиції чи соціальних структур, що розглядаються як вид письма. І театр, що є органом суспільства і літератури, функція якого - це коли задумано таким чином, щоб довести функцію на перший план - розкриття і розвиток проблеми перформансу літератури. Не намагаючись уникнути своєї долі, як «літератури», такий твір як «Життя Галілея» стає в театрі невичерпно (циркулярно) провокаційною алегорією або метафорою театрального поновлення, необхідного для розвитку саме цієї метафоричної функції.

Чи повинен був Галілео чинити опір Інквізиції? Це питання має вирішальне алегоричне зна-

чення. Сам Галілей говорить, що він помилився, відрекшись від своїх ідей, що він втратив унікальну можливість встановити вид клятви Гіппократа для вчених (284). Вся п'єса відповідно не має рації, приймаючи своє становище в історії літератури, прийти до висновку, що вона є пригодницькою книгою (Звичайно, потрібно щось більше, ніж маніфест потрібно, ляпас по лицю культури і класів, які споживають все, створене літературою). Однак ця неправильність п'єси, ця неповнота, цей вплив на протиріччя, спростування, кооптація є прикладом точного революційного важеля драми та її театру.

Той факт, що драма як форма ніколи не «має рації», що вона не може реалізувати остаточно свій революційний або руйнівний потенціал, що це радикально завжди під питанням, завжди неправильно і, отже, не може піддаватися теоретичному завершенню диспуту, ніколи повністю не засвоюється в літературній традиції: такий стан справ - на яких, здається мені, сам твір орієнтований - є самим по собі прикладом радикальної неправоти, проблеми і можливості революції в системі літератури.

З англійської переклала Іванна Дмитрієва

*Майкл МОРЛІ
Аделаїда (Австралія)*

БРЕХТ І СТАНІСЛАВСЬКИЙ: ПОЛЯРНOSTІ ЧИ СУМІЖНОСТІ?¹

У своїй нещодавній автобіографії «Утопія та інші місця» Річард Ейр, художній керівник Британського Королівського Національного Театру поєднує Брехта і Станіславського таким чином:

Великий внесок Станіславського був у вимозі до акторів ставитися до свого ремесла настільки ж серйозно, як і письменники, котрим вони служать, і забезпечувати певну формальну дисципліну, в якій можуть реалізуватися цілі обох [1].

У порівнянні зі Станіславським, зазначає Ейр, Брехта звертається до політичних та естетичних питань з ідеологічної позиції, яка, тим не менш, повинна завжди бути готовою пристосувати менш чітко окреслений матеріал до театральної практики:

В усіх формах мистецтва... прихильники традиційності будуть відстоювати, що є вічні і непорушні закони, якими можна нехтувати при небезпеці, але в театрі є лише одне незмінне правило: «Доказ всякого пудингу у поїданні». Брехт вчить нас ставити запитання: «Що відбувається у театрі?» (133).

До цього можна додати: обидва прагнуть того, щоб і режисер, і виконавець ставили собі запитання: «Що відбувається у п'єсі?»

Дослідник і біограф Станіславського, Єн-Норман Бенедеті, в своєму есе «Брехт, Станіславський і мистецтво гри», наполягає на перегляді «комплексних, змінних взаємозв'язків між Брехтом та Станіславським» [2]. Дане дослідження не пропонує встановлювати зв'язок між обраною для нього темою та іншими спорідненими питаннями, такими як використання актором емоційної пам'яті; різних або схожих підходів до понять «голове завдання», «дія», «провідна мета». Причиною для тих змін, які відбулися або відбувалися протягом декількох років у ставленні Брехта до Станіславського і його методу і які чітко помітні, якщо порівняти початкове потрактування Брехтом очікувань Станіславського від актора з іншими окремими ремарками через декілька років, зокре-

¹ Друкується за виданням: Michael Morley. Brecht and Stanislavski: Polarities or Proximities? van Dijk, Maarten (ed.) / I'm still here = Ich bin noch da (The Brecht Yearbook, 22) (1997) pp. 194-203

ма, з об'ємнішими записами, датованими після 1950-го року, цією причиною є те, що Брехт почав розглядати методи та результати Станіславського в позитивнішому світлі. Слід також наголосити, що це дослідження не стосується ні дискусій з питань формалізму/натуралізму 1950-х років, ні ставлення Брехта до Станіславського. Деякі з цих питань, поставлених Бенедетті, слід розглянути детальніше у повноцінному дослідженні стосунків між цими двома чоловіками.

Документальні свідчення (йдеться про листи і записи у робочому журналі) показують, що в середині-кінці тридцятих років, у Брехта були сильні, і здебільшого підкреслено негативні погляди на Станіславського. Есе Бенедетті і тон виступів Брехта дають зрозуміти, що його несхвалення було, в першу чергу, націлене на культ Станіславського і на те, що, правильно чи ні, його послідовники висували під його іменем. Насамперед, у записі щоденника від 12 вересня 1938 р. показано: Брехт різко відреагував на те, що він називає «культом» Станіславського, який є «площею водозбору всього, що є святинями театрального мистецтва» [3]. Як вказує Бенедетті, заперечення Брехта не ґрунтуються на, власне, прочитанні праць Станіславського, але він і не був єдиним ні тоді, ні пізніше, хто ставив підхід Станіславського на один рівень з надмірним наголошенням на почуттях, а любов до мови — з квазі-релігійним і сектантським підтекстом. Однак, як і Брехт, Станіславський не дуже схвально сприймався навіть деякими зі своїх прихильників, і варто пам'ятати, що Брехтівська критика «школи Станіславського з його храмом мистецтва, служінням слову, культом поета, внутрішнім станом, чистотою» вказувала на те, що насправді Станіславський захоплювався «емоціями» і «афективною пам'яттю», на відміну від тверджень своїх учнів, не довго, всього лише між 1907-1914 роками. Концентрація на виконавцях і їх ставленні до ролі, як зазначено в працях деяких коментаторів Станіславського, надає емоційній і фізичній підготовці рівня самодостатньої мети, а не засобу для досягнення мети. Але процитуємо слова Бенедетті з його біографії Станіславського: «Проблеми створення персонажа, як про це часто думали, є центральним питанням системи Станіславського. Центральним питанням є структура і зміст самої п'єси» [4]. І з двох його ранніх задокументованих репетицій стає зрозуміло, що до 1920 р. Станіславський був прихильником «методу фізичної дії» в якості наріжного каменю будь-якої теорії та практики вистави і стосунків між персонажем і сюжетною лінією п'єси. Брехт, який пізніше відзначав, що «фізичні дії, використовуючи термін Станіславського, вже не просто функції; в якості факторів, які б сприяли реалістичному втіленню ролі, вони стають її

основною орієнтацією, набуваючи притчової форми» [5], знайшов би більш ніж достатньо підтверджень для таких думок у власних словах Станіславського і його репетиційній практиці.

Це питання фізичної дії і її зв'язку з реалізацією притчевості сцени або цілої п'єси, закликає до більш уважного розгляду. Враховуючи в цілому примирливий тон коментарів Брехта і його колеґ про Станіславського починаючи з п'ятдесятих років, мабуть, не так вже і дивно, що, як зазначає Бенедетті, порівняння їх методів під час репетицій «розкриває багато паралелей у методології їх роботи» [6]: та ж сама відмова від загальної фіксованої типології характерів класичної психології; те ж саме розбиття тексту на конкретний ряд дій, той же самий ретельний аналіз соціальних та історичних обставин.

Крім того, в 1950-х роках ми знаходимо нотатки Брехта: «Теорія фізичної дії Станіславського, напевне, його найбільш значний внесок у новий театр» [7]. І як ще одне свідчення тісного зв'язку між цими питаннями, відомо, що: «на репетиціях раннього періоду його творчості, Брехт завжди просить актора зобразити насамперед історію, інциденти, дію» [8].

Хоча ми все ще очікуємо на більш детальний розгляд методів, які застосовував Брехт під час репетицій 1950-х років - в першу чергу касетні записи, зроблені протягом багатьох місяців Хансом-Йоахімом Бунге — існує достатня кількість матеріалів, щоб зробити висновки з попередньої цитати про те, що Брехт на початку репетицій вимагав від актора зосередитися на діях та інцидентах, як на засобах представлення притчової драми. Цей метод, ймовірно, в наш час, здається звичним (і логічним) більшості режисерів; але він не став невід'ємною частиною сценічної мови доки методи Гранвіль-Баркера, Шоу і, цілком очевидно, що Станіславського були описані і впроваджені в практику.

Все ж, якщо подібності у підходах до репетицій у Брехта і Станіславського можна простежити в 1950-х при розгляді колишніх документованих матеріалів, які стали доступними, це не означає, що матеріали Станіславського були так само доступними німецькою мовою наприкінці тридцятих і на початку сорокових років, і саме на цьому періоді, записах з 1940 року, я хотів би зосередити увагу.

До 1940 року найбільша колекція матеріалів, що стосувалася Станіславського і його методів, була доступна німецькою мовою у виданні, яке з'явилося в Цюріху під назвою «Секрет акторського успіху» («Das Geheimnis des schauspielerischen Erfolgs») [9]. Брехт, можливо, бачив копію цього видання в Скандинавії, хоча це мало ймовірно. З чим він мав справу, так це з американською ін-

терпретацією ідей Станіславського, їх втіленням під час репетицій та коментарями стосовно системи Станіславського. Його друг Макс Горелік належав до редакційної колегії журналу «Театральна майстерня», в якому з 1936 року було опубліковано низку статей про Станіславського і його методи. Крім того, в 1936 році він, здається, також відвідав кілька репетицій в Театрі Груп (Group Theatre), де Лі Страсберг працював над «Мірою» («Die Massnahme»): Страсберг зазначає, що Брехт схвалив його тлумачення “очуження”, і був дуже вражений “оповідною технікою”, яку використав Страсберг, а згодом визнав її вплив на свою подальшу діяльність [10].

Справедливо припустити, що Страсберг, хоча і був схильний применшувати, як це називає Бенедетті, значення фізичної дії, був проте досить добре обізнаний з системою Станіславського, аби використовувати її у своєму підході до оповідної лінії п'єси, яка має розвиватися зі створення так званого «надзавдання» для розбиття самої п'єси і окремих сцен на широкі епізоди, менші інциденти, на знамениті «біти», і відповідні завдання, які реалізуються за допомогою дій.

У грудні 1940 року Брехт зазначив у «Робочому журналі» («Journals») невтішний підсумок занять, які він провів з актором Германом Грайдом, який тоді, як і Брехт, жив у вигнанні в Швеції. Працюючи з текстом «Матінка Кураж» він зазначав:

Шведський театр зацікавлений у постановці Матінки Кураж. (?) я вирішив ще раз пройти кілька сцен за участю актора Грайда. поділити великі сцени на частини не важко, але Грайд не міг придумати жодної назви. Наприклад, сцена 2.

Пропозиції Грайда

МК (Матінка Кураж) продає товар, якого залишилось небагато, отримує вигоду від прибуття її сина. (2 сцени поєднані, Ейліф повідомляє про свій подвиг). МК про поганих генералів і. т. і.

Пропозиції Брехта

МК спекулює продажем продуктів харчування в кухні генерала. (а) Возз'єднання Кураж з сином після дворічної розлуки. Вона використовує його прибуття і його славу, щоб накрутити ціну. (б) вона пізнає, наскільки небезпечним є солдатське життя її сина. У той же час в генерал шанує Ейліфа за його хитрість і сміливість при пограбуванні декількох селян. МК роздратована генералом, Тому що він вимагає героїчних вчинків від її сина.

Тепер абсолютно ясно: те, що Брехт, позбавлений театральної практики і репетицій, намагався зробити, це — дублювати перші етапи підходу до тексту п'єси. Ключовим у його пропозицій

щодо заголовків є те, що вони відповідають поділу сцени Станіславським на серію завдань, аж до використання дієслів — або в іншому випадку, герундія — як основних показників супровідних дій. До речі, ці так звані «заголовки» необхідно відрізнати від «назви» або «підпису», які передують кожній сцені п'єси: колишні є частиною практичного процесу, останні більше схожі на заголовки глав або короткий опис сюжету, які не так легко трансформувати у завдання. Це питання дещо плутається в примірниках англійського видання робочих журналів (Journals), де редактори вказують на схожість цих понять [2].

Цілком може бути, що на півдорозі розумний режисер може дійти до переліку “завдань”, який буде ідентичним переліку Брехта: це було б цікаво, але не так цікаво, як те, що я обрав наступним кроком, а саме підійти до трьох практиків і попросити їх представити поділ сцени на “біти” відповідно до методів Станіславського.

Важливо, що Брехт ділить перші три чверті сцени на п'ять «назв» або «біт». Перший на моє прохання представити поділ сцени на «біти» відповідно до методів Станіславського подав ідентичну схему. Хоча трохи менш деталізована, ніж у Брехта, вона відповідає в загальних рисах його таблиці етапів, і працює наступним чином:

АНАЛІЗ. СЦЕНА 2.

БІТИ

По суті, є дві взаємопов'язані сцени, які знаходяться в дії. Є чотири основні Біти

1. Торг курчатами.
2. Історія Ейліфа
3. Готування їжі
4. Воз'єднання

Якщо біт може бути перерваним, але якщо він відновлюється, то це не слід вважати окремим бітом. Це дозволяє уникнути непотрібної фрагментації. Отже, структурно, ми маємо:

Біт 1. Торг

Біт 2. Розповідь — починаючи з приходу генерала.

Біт 1. Торг — починаючи з моменту, коли Кураж заявляє, що це її син поряд з генералом.

Біт 2. Розповідь — починаючи з “випий, мій сину”.

Біт 3. Приготування курчати і коментарі про поганих генералів.

Біт 2. Розповідь та початок пісні “Тримаю парі, що ваш батько був солдатом”.

Біт 4. Воз'єднання, починаючи з моменту, коли МК підхоплює пісню [13].

Другий поділ сцени за Станіславським був наданий колегою з Великобританії/Австралії, яка працювала режисером у Великобританії з «Дочками місіс Уоррінгтон» Джоінта Стока, і хто вказав мені на початку, що хоча вона не заявляє, що її поділ є «чисто за Станіславським», він виведений із системи Станіславського, як її і вчили в Брістольському університеті і на репетиціях.

Працюючи над текстом сцени (в якій вона не виступала режисером), вона вказала мені на те, що поділ режисера буде відповідати лінії оповіді і допомагатиме виконавцю зрозуміти структуру сцени. Її схема була ідентична схемі Жана Бенедетті, і вона пояснила поділ в примітці:

Для мене, призначення цього методу полягає у структуруванні репетицій: це те, що я називаю режисерським поділом - частини слідуєть за розповіддю/дією або висловлюванням і повинні допомогти акторові досягнути структуру сцени і відзначити зміни ефективності і темпу [14].

Звісно, є заперечення, які стосуються цього процесу і його результатів. Найбільш очевидним може бути те, що будь-який компетентний режисер може шляхом поєднання здорового глузду, практичного досвіду і розуміння здійснити поділ сцени за таким же принципом. На це я відповів би: в наш час, можливо й так. Але в 1940 році поділ, запропонований Брехтом, в якому підкреслюються дієслова і завдання, був так різке схожий на аналіз Станіславського, що, навіть якщо ми погодимося на протиставлення «Брехт проти Станіславського», то повинні також визнати щодо цього питання — а також стосовно інших питань, які згадуються ще на початку статті — що існує значний збіг. І в тих же записах в робочому журналі (Journal) з аналізу сцени ясно, Брехт також обумовлює інтригуючий підхід до більш інтенсивного аналізу елементів сцени:

можна встановити шкалу для вимірювання ступенів ефективності і застосувати її до кожної сцени. Поетичний, драматургічний, соціально-політичний, психологічний (сприяючий розумінню людини) та ін. вирази цих розроблених ступенів, які ви могли б знайти в книгах з естетики, історії, психології [15].

Знову ж таки, ці запропоновані категорії мають не просто «дещо спільне» з тим, що Станіславський називає «лінії», про які актор повинен бути обізнаний і виводити з них лінію сюжету, лінії психології і почуттів, лінії цілковитої сценічної дії: лінії фізичних дій.

Ніщо з того, про що йшлося у даному дослідженні не слід сприймати як твердження, що в усіх деталях театру – в теорії і практиці — у Брехта і Станіславського були аналогічні погляди. Найбільш очевидна точка розбіжностей між ними виявляється у ставленні до політичних елементів у п'єсі і їхніх поглядах на етапи створення

персонажу [16]. І, звичайно ж, враховуючи культурну і політичну атмосферу в НДР у п'ятдесятих роках (час найбільш позитивних свідчень, які викладені на початку цієї статті) більш ніж імовірно, що Брехт сконцентрував увагу на подібностях та знехтував відмінностями. Враховуючи культурну політику того часу, коли підхід Станіславського було категоризовано як такий, що чітко відповідав принципам соціального реалізму, а сам Брехт і вистави Ансамблю регулярно підлягали критиці і були звинувачені у формалізмі, це і не дивно. Тим не менш, Брехт був як і раніше готовим висловити деякі застереження, зазначивши, наприклад, що читання наявної літератури не допомогло йому побачити, як Станіславський визначав соціальне походження персонажа або біти його поведінки [17].

Тим не менш так само, як і низка вчених, які навіть зараз підтримують, хоча і з певними видозмінами, методику Станіславського, він схильний зосереджуватися радше на тих елементах, які безпосередньо стосуються виконавця, ніж на контексті самої гри. Малоімовірно, що Станіславський і його соратники повинні нести відповідальність за це, за абсолютне домінування «головної мети», основного завдання. Поза усяким сумнівом саме це спонукало Петера Паліча знайти спільний знаменник для двох «систем» у відповідь Брехту:

Чи можна описати вашу систему, з точки зору Станіславського як систему, яка звертається до головної мети? Брехт:.. Так, можливо [18].

Раніше, в того ж самого приводу, Брехт було явно легше розрізнити себе і Станіславського з погляду на відмінності між окремими частинами цілим: «Станіславський як режисер в першу чергу актор, а я – режисер, і, перш за все, драматург» [19].

Тим не менш, інші спостереження, засновані на основі більш диференційованого (і більш докладного) читання праць Станіславського, показують, що з точки зору аналізу зв'язку сцени з діями / завдання дійових осіб, подібностей в підходах двох теоретиків / практиків було більше, ніж Брехт готовий був визнати в своїх ранніх записах. Але практика, яку він викладає у своєму Робочому журналі (Journal) з 1940 була, очевидно, ключовою у його підході до поділу сцен і до вказівок щодо проведення репетицій. Аби ще раз наголосити на її значущості як одного з перших елементів в теорії / практиці його методу, який є схожим з методом Станіславського, наведемо слова з виступу Гелени Вайгель 1953 року на конференції, присвяченій творчості Станіславського:

Тут ми знаходимося у пошуку заголовка для сцен і для частин сцен, які можуть виразити дію та ідею, які вони містять [20].

Олександр ЧИРКОВ

ДРАМАТУРГІЧНІ ПРИНЦИПИ БЕРТОЛЬТА БРЕХТА І СИСТЕМА СТАНІСЛАВСЬКОГО

Бертольт Брехт належить до числа тих митців, чий сміливий талант здобуває собі нових і нових прихильників. Як слушно відзначають дослідники, якщо на палітрі Жана Вілара з'явилися нові барви, то це пов'язане з тим, що «Жан Вілар останнім часом помітно наблизився до Брехта»; «незвичність» п'єс Фрідріха Дюрренматта зумовлена тим, що його творчість, безперечно, ввібрала в себе досвід так званої «інтелектуальної драми», представленої «епічним театром Брехта». В Об'єднаній Арабській Республіці створено спеціальний експериментальний театр, основою репертуару якого є п'єси Брехта. За словами Жоржі Амаду, Брехт привабив письменників-реалістів тим, що приніс на сцену «полум'яну пристрасність пролетаріату, який бореться», «слово народу», «поетичний голос грому і блискавки, а також ...м'яку мелодію любові... Любові до людини».

Сучасний театр не може так чи інакше не звертатися до багатющої спадщини Брехта. Не меншою увагою користується і теорія Станіславського; чимало митців визнають, що «вчення Станіславського про театр — це та основа, на якій могли б об'єднатися всі театри світу, що прагнуть справжнього мистецтва». З'ясувати, як співвідноситься драматургія і теорія Брехта з теорією іншого корифея сучасного прогресивного театру Станіславського, і є завданням нашої статті.

Ставлення Брехта до спадщини Станіславського протягом ряду років не було однаковим, і це було викликано змінами в усій системі поглядів Брехта. В часи аугсбурзьких рецензій (1918—1920) Брехт зарекомендував себе прихильником такої гри актора, яка підкоряла глядача «своєю одухотвореністю і поетичністю», змушувала його «забути, який навколо балаган». Гра актора, як вважав Брехт у цей період, повинна «захоплювати» глядача. Слід припустити, що подібна система поглядів на акторську діяльність склалася під безпосереднім впливом гастрольних подорожей Станіславського до Німеччини протягом 1911—1914 років,—

навіть чи можливо, щоб Брехт, який протягом двох років написав 26 театральних рецензій, не був хоча б у загальних рисах знайомий з поглядами великого російського режисера.

Якщо в період аугсбурзьких рецензій Брехт, як справедливо відзначає Ю. Еткінд, був «прихильником театру ілюзій, перевтілення виконавця, гіпнотичного впливу на глядача», то в період створення своїх «повчаючих п'єс» («Lehrsücke») він почав скептично ставитися до системи Станіславського. 1931 р. Брехт твердив «Цей прийом (ефект відчуження.— О. Ч.) протилежний принципів перевтілення, характерному для звичайного аристотелівського театру» (стор. 22). Брехтівський скепсис і його критика перевтілення поєднувалися в цей період з критикою аристотелівських вимог до драматургії, оскільки катарсис, інтрига, перипетія, впізнавання і т.д. сприяють, на думку Брехта, появі такої акторської гри, яка передбачає перевтілення виконавця. В статтях «Новий театр і нова драма», «Про нову драматургію» (1928), «Діалектична драматургія» (1931) Брехт цілком широко вважав, що старі форми драми «пішли у вічність», що вони «мертві», і кожна спроба їх оновлення — «безнадійна і приречена»⁸. Але якщо 1940 р. Брехт ще підтверджував свою вірність колишнім висновкам, по суті повторивши свою формулу 1931 р. («техніка відчуження діаметрально протилежна техніці перевтілення»), то з 1949 р. думка Брехта дедалі частіше починає звертатися до системи Станіславського.

Брехт шкодує, що «він, «як» і інші театральні діячі Західної Європи, недосить добре знайомий з працями Станіславського, вимагає, щоб «найважливіші спостереження Станіславського та його учнів стали, нарешті, загальноприсутніми. Він пропонує перейняти з робочих прийомів Станіславського «те, що відповідає індивідуальним робочим прийомам наших режисерів і акторів». На думку Брехта, у Станіславського треба вчитись і розкриттю «поетичної сутності п'єси», і принципів «ансамблевої гри», і значенню продуманої концепції п'єси. Нарешті, Брехт стверджує, що система Станіславського «в усякім разі, потребує ще однієї, яка обслуговує коло завдань моєї. В теоретичному плані, я гадаю, її можна вивести з системи Станіславського». Щоправда, всі ці визнання, зроблені Брехтом у 1951—1953 роках у праці «Stanislawski-Studium», потребують певного уточнення, оскільки жоден з принципів системи Станіславського не зустрічається в брехтівській теорії епічного театру в чистому вигляді. Тим часом Брехт у багатьох положеннях виходить з системи Станіславського, по-своєму модифікуючи її.

Якщо Станіславський вбачав джерело поетичності гри актора і поетичності всього спектаклю в ліричній, інтимній тональності оповіді, а для передачі неповторної краси чеховських п'єс здебільшого вдавався до напівтонів, ледь помітного нюансування почуттів і настроїв то Брехт шукав поетичність не в напівтонах і нюансах, а у великих, рельєфних мазках художника-полеміста, трибуна, оратора, прагнучи розв'язувати великі, соціально-значимі проблеми, які освітлюють спектакль дивовижним світлом, вдихають у нього нове життя. Брехт вказував, що у п'єсі «Життя Галілея» біографія засновника нової фізики звучала по-новому, бо «диявольський ефект Великої бомби освітив конфлікт Галілея з сучасними йому властями новим, яскравим світлом» (стор. 307). Це, звичайно, не означає, що Станіславський не прагнув розв'язувати великі й глибокі ідеї специфічними засобами мистецтва; адже саме він твердив, що «сценічна творчість — це постановка великих завдань» (т. 2, стор. 157). Але, визнаючи їх необхідність, Брехт і Станіславський по-різному залучають глядачів до самого процесу їх розв'язання.

Загальновідома думка Станіславського, що «сценічна дія повинна бути внутрішньо обґрунтованою, логічною, послідовною і можливою в дійсності» (т. 2, стор. 57). Необхідною умовою для послідовної дії Станіславський вважав наявність так званого зверхзавдання: «...свідоме зверхзавдання, що йде від розуму, від цікавої творчої думки, нам необхідне» (т. 2, стор. 334). Брехт так само визнавав, що «найважливіша частина його (Станіславського.— О. Ч.) теорії, саме та, яку він назвав «зверхзавдання», вказує на те, що він усвідомлював проблему, яка викладена в «Малому органоні». Визнаючи певний зв'язок «зверхзавдання» зі своїми думками про цілеспрямовану, свідому діяльність актора на сцені, Брехт прагне конкретизувати і по-своєму розшифрувати термін Станіславського. Цим і пояснюється наявність у Брехта таких визначень, як «продумана концепція п'єси», «лінія, найбільш зручна для подій, які складають сюжет п'єси» (стор. 75), «істина, яка приводить до практичних висновків» (стор. 33). Останнє визначення впливає з поглядів Брехта на театр, як на школу, де люди вивчають закони діалектичного матеріалізму на конкретних прикладах, що мають високохудожню форму драматичних творів. Не долі окремих людей, а соціально-економічні явища кладе Брехт в основу свого розуміння типового, простежуючи дію і прояв їх на певних художніх образах. Звідси й коріння брехтівських зверхзавдань: вони завжди розкривають соціальні відносини буржуазного суспільства. На-

приклад, думці, що «боротися проти фашизму можна лише як проти капіталізму, капіталізму найбільш неприхованого, в його найбільш повній, жорстокій і догматичній формі» (стор. 33) підпорядковано всі сцени, всі епізоди і образи «Страху і відчаю в третій імперії».

Чітке формулювання зверхзавдання п'єси визначає собою і зверхзавдання кожного окремо взятого образу. І якщо «Тригрошова опера» розвінчує основні закони буржуазного суспільства, то й «розбійника Мекхита,— як вказував Брехт,— актор повинен показати як явище буржуазного суспільства» (стор. 73), а виконавиця ролі Поллі Пітчем повинна знайти «ту лінію поведінки», яка підкреслювала б, що «Поллі не лише кохана Мекхита, а й дочка Пітчема»; і завжди вона «не тільки дочка, а й службовка свого батька...» (стор. 75) Зверхзавдання п'єси виникає, на думку Станіславського, як наслідок копіткого аналізу драматичного твору, і в цьому «важкому процесі пошуку і утвердження зверхзавдання велику роль відіграє вибір її назви» (т. 2, стор. 335). Але якщо Станіславському в пошуках зверхзавдання доводилося йти шляхом домислювання і доповнення літературного твору, то Брехт формулює зверхзавдання сам. І якщо Станіславський вважав за краще не повідомляти зверхзавдання глядачеві, то Брехт вводить його у канву свого драматичного твору; останнє впливало з уявлення Брехта про зверхзавдання, як про «істину, яка приводить до практичних висновків».

В умінні ввести зверхзавдання в п'єсу (з цією метою Брехт найчастіше вдавався до форми прологів) велику роль відіграє його талант драматурга. Але сам факт наявності в п'єсі сформульованого зверхзавдання, повідомлення його глядачеві — дальший творчий розвиток учення Станіславського. Подібне переакцентування було викликане прагненням Брехта збудити розум глядача, збільшити його участь у сприйнятті спектаклю. Брехт поділяв думку Станіславського про необхідність створити ансамбль акторів — даремно свій театр він назвав «Берлінським ансамблем». Про театр Станіславського Брехт зауважив, що там «були самі тільки зірки — великі й малі. Він показав, що гра одного актора може досягти найбільшого ефекту лише в грі всього ансамблю»¹³. Станіславський, слідом за Дідро, також вважав, що сценічна правда яскравіша, виразніша за життєву, бо те, що в житті протікає непомітно, і сцені набирає характеру незвичного. В цьому суть сценічної умовності. У пошуках акторського ансамблю Станіславський спирався на систему театральних поглядів Дідро, який

у трактаті «Парадокс про актора», обґрунтував необхідність ансамблю насамперед специфічністю сценічної дії, тобто умовністю всього, що відбувається на сцені. Дідро вважав, і в житті (наприклад, у натовпі, що зібрався навколо вуличної катастрофи), люди, не змовляючись, створюють **«чудове видовище, тисячі дорогоцінних образів для скульптури, музики, поезії»**. Але варто перенести це видовище без всяких змін на сцену, **«і ви побачите, яка вийде немислима різноголосиця»**. «Швидкоплинне явище природи» ніколи не може так само природно, невимушено, логічно і послідовно розвиватися сцені, як у житті. На сцені, збільшене і виставлене на показ, миттєве явище життя вимагає величезного числа репетицій, аналітичної діяльності акторів, щоб домогтися природного звучання епізоду. І саме у збільшенні числа спільних репетицій Дідро вбачав запоруку успіху у створенні акторського ансамблю.

Станіславський, як і Дідро, вважав, що «всі і навіть найпростіші елементарні дії, які ми чудово знаємо в житті, підвертаються, коли людина виходить на сцену, перед освітленою рампою і тисячним натовпом. Ось чому на сцені необхідно заново вчитися ходити, рухатися, сидіти лежати...» (т. 2, стор. 103). Механічно перенести на сцену те, що відбувається в житті, неможливо; для створення сценічної правди необхідна «попередня підготовка» (т. 2, стор. 167). І якщо актор хоче перенести сцену вуличну катастрофу, він повинен попередньо опрацювати матеріал, дати йому відстоятися. «Коли б мені, — писав Станіславський довелось переносити цю сцену (вуличну катастрофу на Арбаті — О.Ч.) на підмостки, то я б черпав зі своєї пам'яті не відповідний їй емоційний матеріал, а інший, набутий значно раніше, за інших обставин зовсім іншими дійовими особами» (т. 2, стор. 223). Брехт також вважав, що людина — це потенційний актор, який може взяти участі сцені, що розігралася на вулиці. Ця людина-актор передає в образах (шофера, потерпілого) все, що відбулося під час вуличної катастрофи так, щоб люди, які приєднуються до натовпу, могли скласти собі чітке уявлення про нещасний випадок, який тут стався. «...Однак, як свідчить досвід, варто лише запропонувати слухачів чи читачів частково у домити масштаб свого рішення взяти такий показ на перехресті основу великого театру, театру віку науки, як виникнуть небачені труднощі» (стор. 133—134). Природний вихід для переборення цих труднощів Брехт бачив у створенні акторського ансамблю. Але якщо Станіславський надавав величезного значення єдності творчих завдань, то Брехт до вимог створення актор-

ського ансамблю додав: театр не може обійтися у своїй творчості без досягнень науки, без певних ідеологічних засад. Лише в такому разі він може ставити завдання перебудувати життя. «Малий органон», — писав Брехт, — намагається здійснити принцип партійності у виставах. І вимагає цього від людей на сцені. Але, безумовно, повнокровних, суперечливих, реальних людей... Ніби уточнюючи зміст цього зауваження, Брехт вказував в іншому місці: «Якщо актор не хоче стати подібним до папуги або мавпи, він повинен мати сучасні знання про життя людського суспільства, а для цього повинен брати участь у класовій боротьбі». Дотримуючись спільних із Станіславським поглядів на значення театру і ряду методів та прийомів роботи, Брехт разом з тим підкреслював, що у розв'язанні цих завдань вони йдуть різними шляхами. Відмінність він вбачав, по-перше, у принципах виконання ролі актором і, по-друге, у ставленні глядача до того, що відбувається на сцені. Розглянемо детальніше ці положення. Для досягнення природності на сцені Брехт і Станіславський пропонували два різних, на перший погляд, шляхи: Брехт — відчуження, Станіславський — перевтілення. Торкаючись принципів акторської гри в «Малому органоні», Брехт повторював: «Ані на мить не можна припускати цілковитого перетворення актора в зображуваного персонажа. Такий, наприклад, відгук: «Він не грав Ліра, він сам був Ліром», — **був би для нашого актора нищівним**. Він зобов'язаний просто показувати зображуваного персонажа, а зовсім не **«жити в образі»**» (стор. 192). Природно виникає думка, що відчуження передбачає наявність певної грані між роллю і виконавцем, а перевтілення сприяє цілковитому злиттю актора із зображуваним персонажем. Саме у розв'язанні цього питання — жити акторові в своєму образі чи ні — і полягає різниця між двома прийомами. Безперечно, відмінність між відчуженням і перевтіленням є, але вона виявляється не в тому, щоб будувати чи руйнувати якусь стінку між роллю та виконавцем, а у сприйнятті ролі глядачем. Як вважав Станіславський, перевтілення це насамперед творчий процес пізнання ролі, логіки поведінки акторів у заданих обставинах, осмислена робота по визначенню «підводної течії ролі». Насамперед, — писав Станіславський, — треба творити свідомо і вірно... Це означає: в умовах життя ролі і в повній аналогії з нею правильно, логічно, послідовно, по-людському бажати, прагнути, діяти, перебуваючи на сценічному кону. Як тільки актор досягне цього, він наблизиться до ролі і почне відчувати однаково з нею. Однак, цілком зрозуміло, перш ніж наблизитись до ролі і почати відчувати однаково

з нею, актор повинен пройти ряд етапів у своїй роботі над роллю, які й становлять творчий процес змалювання образу. Творчість, вважав Станіславський, завжди починається принципу «якби». Він дає перший поштовх для «дальшого розвитку творчого процесу ролі», а «запропоновані обставини розвивають його» (т. 2, стор. 61—62). На цих етапах роботи над роллю відбувається процес її аналізу, визначення лінії поведінки, перспективи ролі і перспективи актора; відбувається процес ліплення образу, створення сценічно яскравого, опуклого, об'ємного характеру героя; йде відбір засобів зовнішньої характеристики персонажа (хода, голос, жести і т. д.), які допомагають розкриттю психології образу. «Мета нашого мистецтва, — відзначав Станіславський, — не лише створення **«життя людського духу»**, але також і зовнішня передача його в художній формі» (т. 2, стор. 26). Кладучи в основу початку роботи актора над роллю принцип **«якби...»**, Станіславський не приховує умовності цього принципу, що стимулює творчу активність уяви героя. «Всяке «якби» — вигадка, гра, і не справжнє життя... але (вигадка.— О. Ч.) цілком можлива... в реальному житті (т.2, стор. 61). Секрет сили впливу «якби» ще й у тому, що воно не говорить про реальний факт, про те, що є, а лише про те, що могло б бути, «якби...» Це слово нічого не стверджує, воно лише передбачає, воно ставить проблему на розв'язання. На нього актор і прагне відповісти» (т. 2, стор. 59). Недостатньо заглибившись в умовну природу «якби» чи не досить добре знаючи всі праці Станіславського (що сам Брехт визнавав у своїй праці «Stanislawski-Konferenz»), основоположник теорії епічного театру висунув положення про полярність, протилежність принципу Станіславського «якби я» — своєму власному принципові «якби він». «... Необхідно, писав Брехт, — виключити ще одну ілюзію, ніби кожен на місці зображуваного героя діяв би так само. Замість **«я роблю це» вже вишло «я зробив це»**, а тепер треба з **«ві зробив це»** отримати **«він зробив це і нічого іншого»** (стор. 194). Не «якби я», а «якби він» вважає Брехт основним керівництвом до дії.

Своє скептичне ставлення до «якби я» Брехт виправдував тим, що цей принцип ніби затушовує, розчиняє акторське «я» у зображуваному образі, вбиває оціночну позицію художника, руйнує сценічну умовність. Однак уважніше придивившись до обох цих принципів, можна переконатися, що «якби я» та «якби він» не є такими вже діаметрально протилежними. «Якби він» передбачає оціночну позицію від третьої особи. Актор виступає в ролі свідка, стороннього спостерігача, який оцінює дії персонажа. Принцип «якби він»,

на думку Брехта, дає можливість акторові показувати своїх героїв, сприяє прокладенню межі між роллю та виконавцем, не дозволяє зливатися акторському «я» з виконуваним образом. «Якби я» передбачає підхід актора до ролі «від себе». Але актор, як і кожен творчий працівник, повинен пропустити створену «модель крізь самого себе, доповнюючи її живим матеріалом власної емоційної пам'яті» (т. 2, стор. 224). Будучи корегувальником дій образу, актор одночасно стає й спостерігачем, бо «від себе» неминуче породжує оціночну позицію художника. Станіславський, розробляючи принцип «якби я», ставить питання про можливість використати суперечність, яка часто виникає між людськими «я» актора і специфікою ролі. Дуже часто, зауважив Станіславський, скромні й привабливі в житті актори на сцені створюють найбільш негативні типи мерзотників — їхнє людське «я», обурене підлістю, мерзенністю вчинків героя, викликає оціночну позицію. Ніхто так суворо не судить образ, як актор, що виконує роль. Працюючи над роллю, Станіславський пропонував ніколи не забувати, що «я — це я, але якби я був... то щоб я почав робити» (т. 2, стор. 87). Актор, вважав Станіславський, повинні не сліпо йти за образом, що його створив драматург, а «доповнювати факти подробицями власної уяви» (т. 2, стор. 72). Будь-яке ж доповнення неможливе без серйозного аналізу і оціночної, критичної позиції актора.

Таким чином, «якби я» та «якби він» не є полярними принципами, бо в основі їх лежить та сама вимога: обов'язкова свідомо оціночна позиція актора щодо зображуваного персонажа. Принцип «якби» лише відкриває процес творчого пізнання ролі; «запропоновані обставини, внутрішні і зовнішні дії продовжують його». Таким чином, принцип «якби» допомагає і створити «життя людського духа», і зовнішньо передати його. Зовнішня передача «життя людського духа» в його художній формі згодом вилилась у Станіславського у принцип фізичних дій. «Схема життя людського тіла, — відзначав Станіславський, — лише початок роботи над роллю, і перед нами ще найважливіше — поглиблення цього життя доти, поки воно не дійде до великих глибин, де вже починається саме життя людського духа, створення якого є одним з основних завдань нашого мистецтва» (т. 4, стор. 230). Схема фізичних дій створює не лише передумови для зовнішнього зображення лінії поведінки актора на сцені, а й допомагає йому створити чіткий малюнок «життя людського духа».

Принцип фізичної дії, розроблений Станіславським і покладений ним в основу роботи актора над роллю в процесі втілення, привернув шагу Брехта, який відзначав, що «теорія

фізичних дій Станіславського є, може, його найвизначнішим внеском у новий театр». Принцип фізичних дій прижився, засвідченням Брехта, у «Берлінському ансамблі» без особливих труднощів. Але якщо у Станіславського фізичні дії лише сприяли реалістичній побудові ролі, то у Брехта «вони стають головним орієнтиром ролі — у вигляді фабули». Оскільки ж для Брехта важлива не зовнішня привабливість, а подія, то й принцип фізичних дій допомагав акторові епічного театру зображати головним чином фабулу, подію, процес. Правда, Станіславський теж пропонував «**грати зовнішню фабулу за фізичними діями**» (т. 4, стор. 352), але якщо для нього фізичні дії були лише початком роботи над роллю, то для Брехта фабула є головним її орієнтиром. Якщо за Станіславським в процесі подальшої роботи над роллю повинні домінувати чим далі тонші психологічні виправдання певних обставин (що цілком відповідало прагненню Станіславського не дати глядачеві можливості побачити відстань між актором і виконуваною ним роллю), то для Брехта важливо, щоб принцип фізичних дій, тобто зображення логіки зміни подій, послідовно застосовувалися на всіх етапах ліплення образу аж до його сценічного втілення. Ця вимога Брехта була викликана знову ж таки його прагненням посилити мислительну участь глядача у сприйнятті спектаклю. І в свою чергу, це диктувало необхідність нового підходу актора до втілення драматичного образу. Тому й відмінності у трактуванні теорії фізичних дій, як справедливо відзначав Брехт, починаються на більш високій стадії реалістичного втілення. Цей різний підхід впливає з різної художньої концептуальності системи Станіславського і театру епічного театру Брехта.

Для створення реалістичного образу має значення і розкриття його підтексту, визначення цілей, в ім'я яких письменник його створив. Тому, вважає Станіславський, необхідно виробляти перспективу ролі і перспективу актора. Інакше, «актор, який грає роль, погано ним вивчену, не проаналізовану, уподібнюється читцеві, який читає мало знайому йому складну книгу» (т. 3, стор. 136). Існування перспективи ролі і перспективи актора вказує на певну роздвоєність актора в період творчості, оскільки він повинен безперервно пам'ятати про них, щоб уникнути однотонності виконання. Перспектива ролі полягає в ній самій, вона потрібна для того, щоб у кожен даний момент краще і повніше оцінити найближче сучасне і цілком віддаватися йому» (т. 3, стор. 137). Створюючи можливість гармонійного розвитку дій, перспектива ролі звільняє актора від невинуватих злетів і падінь під час усього розвитку дії на сцені. Перспектива ролі

вказує лише на найближчу мету, тоді як актор, що виконує роль, повинен чітко бачити її кінцеву майбутню дію. «Гамлет,— писав Станіславський,— не повинен знати своєї долі і кінця життя, тоді як акторові необхідно весь час бачити всю перспективу, інакше він не зможе правильно розташовувати, забарвлювати відтіняти і ліпити її частини» (т. 3, стор. 138). Перспектива актора передбачає знання виконавцем кінцевої долі героя. Вона вимагає будувати дію з врахуванням того, що відбудеться наприкінці. І під час свого перебування на сцені актор повинен діяти в ім'я того, щоб кінцева мета виявилася завершенням усієї лінії поведінки актора на сцені. «Перспектива самого артиста-людини, виконавця ролі потрібна нам для того, щоб у кожний даний момент перебування на сцені думати про майбутнє, щоб співвідносити свої внутрішні творчі сили і зовнішні зображальні можливості, щоб правильно розподіляти їх і розумно користуватися матеріалом, нагромадженим для ролі» (т. 3, стор. 138). Таким чином, перебуваючи на сцені, актор ні на хвилину не забуває, що він — виконавець ролі і як такий повинен думати про проведення послідовної, логічної лінії дії. Актор на сцені існує як актор і як образ синхронно. На це й вказував і Станіславський, говорячи, що актор — «насамперед людина з яскравою або блідо виявленою індивідуальністю» (т. 2, стор. 228). «Ніколи не втрачайте самого себе на сцені,— нерідко повторював Станіславський.— Завжди дійте від своєї особи людини-артиста. Від себе нікуди не дінешся. Якщо зречешся свого «я», втрапиш ґрунт, а це найстрашніше» (т. 2, стор. 227).

Справедливість цієї тези не міг ставити під сумнів і Брехт. За його визнанням, Станіславський вірно усвідомив, що «актор насправді поєднує на сцені як актор і образ п'єси одночасно, і ця суперечність повинна перебувати в його свідомості, він створює образ правдивий, справжній, життєвий». Та й сам Брехт по суті висував вимогу синхронного існування актора на сцені одночасно і як виконавця, і як образу. Тому актор епічного театру не має права, та й не може «впасти в транс», бо це означає перестати контролювати свої вчинки, дії, думки, мову. Актор же епічного театру насамперед зобов'язаний донести до глядача «свої власні думки і почуття». На думку Брехта, в грі актора повинно цілком відчутно проявлятися, що «йому вже на самому початку і в середині відомий кінець» і тому він повинен «залишатися цілком вільним і спокійним. В живому зображенні розповідає він про свого героя, причому знає він про все набагато краще, ніж той, кого він зображує».

Але якщо Брехт вважав, що актор не отожднює себе з роллю, а Станіславський говорив про роздвоєність актора на сцені, в чому ж тоді поля-

гає відмінність їхніх поглядів? Перш ніж відповісти на це питання, зупинимось детальніше на розумінні Станіславським і Брехтом позиції актора в самий момент його гри на сцені. Стала вже хрестоматійною думка, що перевтілення актора — це і є повне злиття його з образом. Однак сам Станіславський розумів взаємовідношення між актором і роллю в період творчості на сцені трохи інакше. Він вказував, що «артист роздвоюється в момент творчості» (т. 3, стор. 133). З одного боку, актор натхненно грає; з другого боку, він безперервно звіряє правильність своєї гри із створеним на підготовчому етапі образом. Перебуваючи в умовах «публічної самотності», актор повинен контролювати кожен свій жест, кожне слово, правильність перспективи ролі і т. д. «В кожний момент вашого перебування на сцені,— писав Станіславський,— в кожний момент зовнішнього або внутрішнього розвитку п'єси та її дії артист повинен бачити або те, що відбувається поза ним, на сцені (тобто зовнішні задані обставини, створені режисером, художником та іншими творцями спектаклю), або ж те, що відбувається всередині, в зображенні самого артиста... З усіх цих моментів виникає той поза нами, то всередині нас безперервний, нескінченний ланцюг внутрішніх і зовнішніх уявлень, свого роду кінострічка. Поки триває творчість вона невинно тягнеться, відображаючи на екрані нашого внутрішнього зору задані обставини ролі, серед яких живе на сцені... виконавець ролі» (т. 2, стор. 84). **Вважаючи цілком закономірним роздвоєння актора в період гри на сцені, Станіславський вказував на корегуючу функцію кінострічки уявлень, яка є дуже близькою до «ідеального образу» Дідро. «Перманентний перегляд кінострічки внутрішніх уявлень,— підкреслював Станіславський,— з одного боку утримає вас в межах життя п'єси, а з другого — буде постійно і вірно спрямовувати вашу творчість» (т. 2, стор. 84). Наявність «кінострічки уявлень», яку актор проглядає, щоб уникнути «випадінь», тобто фальші у виконанні ролі, породжує споглядальну, контрольовану розумом гру актора. Саме на необхідність такої споглядальної, самоконтролюючої гри вказував і Брехт, вважаючи, що в кожную хвилину перебування на сцені актор повинен пам'ятати, що він з'являється на ній у «подвійній ролі», як актор і як образ, і ніколи «не зникає у створюваному ним образі». «Такий метод виконання названий «епічним»,— підкреслював Брехт. «Моя вимога до актора,— писав він,— не перетворюватися повністю на дійову особу п'єси, а так би мовити, залишатися поряд з нею і критично її оцінювати» (стор. 262).**

Таким чином, і Брехт, і Станіславський віддавали перевагу самоконтрольованій гри

актора. Але Станіславський вважав, що акторський самоконтроль треба довести до такої міри, щоб він відбувався механічно, без помітних для глядача зусиль з боку актора. «Цей процес перевірки... повинен бути доведений до механічної несвідомої завченості», — писав Станіславський (т. 2, стор. 135). Визнаючи, отже, наявність певної відстані між образом і роллю, Станіславський, говорив про необхідність механічної самоперевірки і пропонував не демонструвати глядачеві цю дистанцію. Актор, за Станіславським, повинен створювати грань між образом і роллю, але глядач цієї грані не повинен помічати. «Театральний глядач теж хоче, щоб його «обдурювали», йому приємно вірити сценічній правді і забувати, що в театрі гра, а не справжнє життя» (т. 2, стор. 192). Тому Станіславський і прагнув, щоб глядач ставав «мимовільним свідком і учасником творчості; він втягається в гущу того, що відбувається на сцені, і вірить їй» (т. 2, стор. 204). Однак Станіславський залишав за театром право не лише на емоціональний вплив на глядача, а й на формування його поглядів. Він закликав театр домінувати над залом, змушувати людей вдумуватися в слова актора. Але цей вплив на розум глядача йшов через емоційний вплив на нього.

Шлях спілкування із залом для глядачів, запропонований Станіславським, був неприйнятним для Брехта. Брехт рекомендував грати так, щоб відстань між актором і виконуваною ним роллю була завжди помітна глядачеві. «Справжній, живий процес виконання надалі не буде маскуватися: так, на сцені перебуває саме Лафтон, який показує, яким він уявляє собі Галілея». Як найпростіший приклад для демонстрації подібної відстані Брехт пропонує таку модель: нехай сам актор курить, але щоразу, перш ніж показати чергову дію вигаданого персонажу, відкладає сигару». Актор живе на сцені своїм життям, зберігаючи звички і самостійність, а роль відповідно живе своїм життям. Чітке розмежування акторського «я» та ролі Брехт вважає необхідною умовою для цікавої роботи актора епічного театру.

Установка на збільшення відчутної для глядача відстані між роллю та виконавцем впливала з прагнення Брехта посилити мислительну діяльність глядача під час вистави. В глядачеві повинно розвиватися «розглядувальне», споглядальне ставлення до того, що відбувається! (стор. 232). Якщо Станіславський вважав, що глядачеві приємний театральний обман і що він повинен вірити тому, що відбувається на сцені, то за Брехтом «актор не повинен обдурювати глядачів, ніби на сцені перебуває не він, а ви-

гаданий персонаж», і глядачам «повинна бути надана цілковита свобода». Брехт пропонує звертатися не до емоцій глядачів, а до їхнього розуму. Для досягнення критичного сприйняття того, що відбувається на сцені, і потрібен знаменитий брехтівський ефект відчуження. «Мета техніки «ефекту відчуження»,— заявив Брехт,— дати глядачеві аналітичне критичне ставлення до зображуваних подій...» (стор. 143). Якщо Станіславський ішов шляхом підсилення сценічної ілюзії, то Брехт шукав можливості підсилення умовності. Таким чином, ефект відчуження виникає на перетині взаємин актора і глядача, їхнього взаємовпливу. Виникнути він може лише тоді, коли в залі є глядач. Саме тому Брехт і відзначав у «Малому органі» можливість використовувати перевтілення лише на репетиціях; тому Брехт не міг прийняти вчення Станіславського про «четверту стінку», про прилюдну самотність. На думку Брехта, актор повинен спілкуватися із залом для глядачів, і це спілкування має бути обміном думками.

Однак було б зовсім невірно припустити, що Брехт взагалі був проти емоційного сприйняття спектаклю глядачем. За його словами, «дія ефекту відчуження виявляється не як відсутність емоцій взагалі, а як емоцій, які зовсім не повинні збігатися з емоціями зображуваного персонажа» (стор. 234). Для Брехта важливе не емоційне «вживання» глядача у спектакль, а емоційно-критичне сприйняття його. Виникнувши з прагнення активізувати, пробудити аналітичну діяльність глядача безпосередньо на спектаклі, ефект відчуження вносить істотні зміни в усі сфери театральної діяльності. В плані акторської гри це виявилось і збільшені відчутної для глядача відстані між роллю та її виконавцем, у розробці нової методики роботи актора над створенням неповторного сценічно яскравого образу, в меті і засобах пробудження творчої активності глядача. Художники-оформителі брехтівських спектаклів віддали перевагу перед павільйонами, побудованими за принципом «як у житті ті»,— **окремим деталям декорацій**. І це була не швидкоплинна мода, не данина часові, а настійна необхідність, що впливала із загальної концептуальності епічного театру Брехта: акцентувати увагу глядача на найпотрібнішому, істотному. Деталі декорацій підкреслюють умовність і незвичність усього, що відбувається на сцені, вони не тло, на якому розгортається дія п'єси, а рівноправні й так само значимі компоненти спектаклю, як гра акторів.

Щоб зруйнувати сценічну ілюзію і створити ефект відчуження Брехт сміливо змішує засоби зображення, властиві різним сферам мистецтва. Кіно і музика, пісні й речитативи, та-

нець і пантоміма, маски і проєкції залучаються Брехтом поряд з традиційним прийомом драма-тичного твору — діалогом. Брехт створює синтетичне видовище, що складається з різноманітних прийомів, кожен з яких наділено підкресленою самостійністю. «Проекції, — писав Брехт,— зовсім не є механічними допоміжними засобами — це ключ до задачника, а не підрядники, вони займають щодо глядача не позицію сприяння, а позицію протидії; вони протидіють його повному емоційному вживанню, переривають його механічне слідування за дією. Вони роблять дію опосередкованою. Тим самим вони стають органічними частинами твору мистецтва» (стор. 81). Епічний театр Брехта сформувався одночасно з формуванням епічної драматургії, якісно відмінної від драматургії попередніх епох. І це цілком природний процес розвитку театрального мистецтва. Подібно до того, як нові ідейно-естетичні принципи Станіславського покликали до життя драматургію Чехова і Горького, нові вимоги Брехта до театру продиктували необхідність створити своєрідні й оригінальні брехтівські п'єси. Діалектика на театрі породила епічну драматургію. Але твердити, що брехтівські п'єси можуть бути поставлені лише за канонами епічного театру, значить збіднити Брехта, одягти на нього шагрєневу шкіру, перешкоджати появі його п'єс на сценах тих театрів, які можуть прочитати брехтівські драми по-своєму. Сам Брехт був далекий від подібного сектантського погляду. Він зазначав, що «**Матусю Кураж**» можна ставити і в старій, арістотелівській манері. Подібне твердження могло виникнути лише тому, що знаменитий ефект відчуження — не вигадка Брехта, а відкриття об'єктивного закону мистецтва, властивого йому від перших, ще несміливих кроків людства на шляху пізнання прекрасного. Маски театру «Кабуки» і знамениті хори у давньогрецьких трагедіях, п'єс-казки Карло Гоцці і драма для читання Гете, «ідеальний образ» Дідро і «кінострічка уявлень» Станіславського, «одивнення» в романах Л. Толстого і епічний розмах думки в драмах Горького передбачали і наближали відкриття Брехтом ефекту відчуження, виникнення епічного театру і епічної драматургії. Оскільки він властивий мистецтву як його об'єктивний закон, остільки теорія Брехта і його драматургія має точки збігу з теорією Станіславського.

Свого часу Станіславський писав: «В бадьорі моменти вірилося в те, що кожне нове покоління несе своє, неприступне його батькам,— і те нове, яке ми даремно шукали в собі і в старому мистецтві» (т. 1, стор. 285). Він ніби передбачав той час, коли для розв'язання нових завдань потрібні будуть нові зображальні засо-

би; коли майбутні театральні покоління візьмуть зроблене попередниками і розвиватимуть його відмінним від них шляхом. Брехт і Станіславський багато чим відмінні один від одного. Але водночас своєю ідейною установкою, метою і цілим, і рядом методів і прийомів осмислення явищ реальної дійсності вони дуже подібні.

1970 рік

Р. S. Цю статтю було надруковано, коли її автору було 29 років. Зараз мені - 72. І хоча з даліни прожитого і осмисленого не все із написаного мною я сприймаю сьогодні, як за часів молодості, але то був початок мого шляху в брехтознавстві. Змінювався час, приходили нові знання, більш широкими ставали обрії, народжувалися нові ідеї, які, як це часто буває, виростили із власного минулого, із тез, заявлених ще у молодості.

Валентина ГОЛОВЧИНЕР
Томск (Россия)

ТРЕТЬЯКОВ И БРЕХТ

В связи с важностью осмысления феномена Брехта в искусстве XX века, направления его поисков в контексте исканий эпохи одной из интереснейших и нуждающихся в осмыслении представляется тема «Брехт и Третьяков». Я хотела бы представить свои размышления о ней в аспекте названия моего материала: Третьяков и Брехт. Им обоим выпала непростая судьба.

Сегодня трудно в полной мере понять, оценить, чем была для Брехта эмиграция, сколько опасностей и унижений заставила пережить, чего лишила как поэта и драматурга, режиссера и теоретика театра 18-летние скитания (с 1933 по 1948 г.). Многие из того, что сегодня публикуется как теоретическое наследие Брехта, было разбросано по разным изданиям в разных странах (часто, в периодике), вообще при жизни не издано и трудно поддается датировке. Достаточно вспомнить, что он давал в разные годы разные определения своей драматургии [1], корректировал соотношение развлекающего и поучающего компонентов в ней и т.д. Он был в постоянном поиске, в движении, а наброски, статьи, диалоги фиксировали какие-то стороны его прошлого опыта. Это наследие уже после смерти создателя «Берлинского ансамбля» собирали по разным источникам его ученики. Изложение единой, целостной концепции драмы и театра, хотя бы на каком-то этапе своего пути, к чему Брехт, в общем, не было для него главным делом жизни. В конце жизни был занят напряженной постановочной работой в полученном, наконец, театре. Как драматург наиболее интенсивно и продуктивно формировался в годы сопротивления немецкому фашизму. И как ни парадоксально звучит мысль хорошо знавшего Брехта с юности Б. Райха, но, может быть, он прав: «Если бы не было гитлеровского ада, то мы не имели бы сегодняшнего Брехта» [2, с.96]. Энергией сопротивления заряжены лучшие пьесы Брехта «Карьера Артуро Уи», «Мамаша Кураж и её дети», «Добрый человек из Сезуана», «Страх и отчаяние в III империи», «Галилей». Они написаны за пределами общения Брехта с Третьяковым, но, может

быть, хотя бы отчасти и в силу того, что это общение было.

Третьяков был арестован в 1937 г., расстрелян (в разных источниках указываются разные даты: 1937, 1939 г.), в 1956 г. реабилитирован. Будет ли когда-нибудь найдены, изданы его обширная переписка (в том числе и с крупнейшими писателями-антифашистами Европы), архив, неизвестно. Вспоминать, писать о нем его ближайшие товарищи по искусству, что могло бы дать дополнительное освещение его личности и творчества, не могли: Маяковский ушел раньше всех, да и мемуары было не по его части; В.Мейерхольд очень скоро разделил судьбу Третьякова. Над С. Эйзенштейном висел тот же дамоклов меч, он должен был быть очень осторожен – в работах, записях последних десяти лет его жизни, содержащих множество отсылок к разным текстам, авторам, не могли по условиям того времени упоминаться имена арестованных¹.

О Третьякове мы можем судить практически только по тому немногому, что он сам успел опубликовать при жизни, по скудным, десятистраничным воспоминаниям его дочери Т. С. Гомолицкой-Третьяковой [3, с.554-564], М. Штрауха; по статьям А. Февральского, Б. Ростockого, опубликованным в единственной книге пьес Третьякова 1966 г. тиражом 2800 экз. [4, с. 174-186]. Есть две написанные о нем на русском языке в далекие 1960-е гг. кандидатские диссертации (одна представляет собой очерк его творчества [5], другая посвящена жанру очерка в творчестве Третьякова [6]). Есть статья [7, с.17-31] и глава о пьесе «Рычи, Китай!» как об эпической драме в монографии автора предлагаемых размышлений [8, с. 77-98]². Темы «Третьяков и Брехт» и вообще касались не многие: Б. Ростockий в упомянутой статье, И.Фрадкин в скудных комментариях к 1 и к 5/1 тт. изданного на русском языке 5-томного «Театра» Б.Брехта.

Обратимся к этой теме на материале текстов самих наших авторов. С одной стороны, об отношении Брехта к Третьякову позволяет судить его стихотворение «Непогрешим ли народ». Другая сторона представлена более основательными по объему текстами. Третьяков переводит три его ранние пьесы («Орлеанская дева скотобоен», «Мать», «Высшая мера»), инициирует их издание – первой на русском языке книги, пишет, что важно для нашей темы, к ней «вводный этюд» «Берт Брехт», дорабатывает его для своей книги «Люди одного костра», **говорит о своих отношениях с немецким писателем на Первом Всесоюзном съезде советских писателей.**

В самом общем виде понимание значения Третьякова для себя Брехт выразил в стихотворении «Непогрешим ли народ». Он называет его

«учителем», своим учителем, и это определение выделено графически: короткое, оно занимает всю первую строку, требуя особой длительности, значительности в произнесении, хотя бы и мысленном.

1

Мой учитель,
Огромный, приветливый,
Расстрелян по приговору суда народа.
Как шпион. Его имя проклято.
Его книги уничтожены. Разговоры о нем
Считаются подозрительными. Их обрывают.
А что если он не виновен?
(перевод Б.Слуцкого) [9, т. 5/1, с. 481]

Формула «**мой учитель**» звучит еще раз в центральном, 4-м фрагменте. Вопрос «А что если он не виновен?» проходит рефреном через все стихотворение, звучит в сильной позиции, заканчивая каждый из семи фрагментов. Фрагменты-строфы от начала к концу текста становятся все короче, концентрируют энергию в завершающем стихе-вопросе. В предпоследнем, 6-м фрагменте всего четыре стиха. А в последнем, самом коротком – в двустихии неотступный вопрос задан сразу, вынесен в первую строку и усиливается новым.

7

А что, если он не виновен?
Как можно было его послать на смерть?
[9, т. 5/1, с. 482]

Вопросы-мысли бьются в сознании, не находят важного для этики и эстетики Брехта ответа-действия, потому что ситуация, заданная началом стихотворения, необратима: «**Мой учитель....Расстрелян...**» 3

В комментарии к этому тексту в 5-томном «Театре» Брехта сообщается: «Стихотворение было написано, когда Брехт узнал о смерти Сергея Михайловича Третьякова (1892 – 1939). Известный советский писатель С. М. Третьяков был одним из первых в СССР переводчиков и пропагандистов творчества Брехта. Брехт, в свою очередь, перевел на немецкий язык пьесу Третьякова «**Хочу ребенка**». Обоих писателей связывала долголетняя дружба, Брехт считал Третьякова одним из своих учителей в области марксизма, В период культа С. М. Третьяков был незаконно репрессирован. Посмертно реабилитирован после XX съезда КПСС» [9, т. 5/1, с. 520].

Думается, этот комментарий нуждается в корректировке. Первое уточнение должно быть сделано по поводу утверждения того, что Третьяков является «одним из первых в СССР переводчиков и пропагандистов творчества Брехта». Нет, «не одним из первых». Он, в полном смысле этого слова был первым переводчиком-пропагандистом немецкого художника в России, потому что

случившийся до него перевод «Трехгрошовой оперы», сделанный по заказу А. Я. Таирова для Камерного театра (премьера в 1930 г.), был явлением окказиональным⁴ - пропагандой, представлением творчества Брехта в этом случае никто озабочен не был. Достаточно сказать, что О'Нил в то же время был представлен в Камерном театре тремя пьесами («Косматая обезьяна», «Любовь под вязами», «Негр»).

Второе и принципиальное соображение по приведенному комментарию касается природы «учительства» Третьякова. Стихотворение «Непогрешим ли народ» (а другие материалы не указаны) не дает ни малейшего основания сужать значение Третьякова для Брехта до учительства «в области марксизма». Брехт здесь воспринимает случившееся в самом широком, общечеловеческом, гуманистическом аспекте: «Мой учитель, / огромный приветливый...» Поэт не может ни понять, ни принять ситуации, в которой «самые героические учреждения в мире считают его врагом. / Ни единый голос не поднялся в его защиту. / А что если он не виновен?» [9, т. 5/1, с. 481]

Из второго соображения вытекает третье. Наверное, после мировых войн и революций века XX (а в России – после череды контрреволюций⁵), поляризующих общество и политизирующих его сознание, в XXI в. пора учиться смотреть шире на творчество художников, с ним связанных: видеть не только исторически обусловленную ортодоксальность политического словаря в прямых и жестких высказываниях (особенно, в публицистике, эссеистике), но и перспективность собственно творческих достижений, художественных открытий. Это в первую очередь касается текстов романтически устремленных в будущее, верующих в преобразование мира и человека художников левого фронта искусства, или, как в последние десятилетия, в соответствии с общеевропейской традицией, их называют – художников авангарда. Из двух художников, о которых идет речь, романтическая целеустремленность характеризует прежде всего соратника Маяковского - левовца Третьякова. Но и Брехт при всей трезвости его мышления был художником авангарда: писал пьесы и стихи, ставил спектакли, чтобы будить активность зрителя, он осознанно обращался к его разуму, он от зрителя требовал решений [12, с.338] в деле переустройства жизни.

Стремление авторов ряда литературоведческих публикаций пред- и послеперестроечных лет интерпретировать феномены крупнейших художников советской России 1920-1930-х гг. в контексте новой, последней политической конъюнктуры, видеть в их творчестве сближение с идеологией советской власти и её отражение [13], кажется сегодня уже односторонним, обед-

няющим понимание произведений, к тому же не всегда подтвержденным анализом творчества. Нечто похожее происходило, видимо, и в Германии после смерти Брехта по отношению к нему (см.: Klaus Kändler. *Drama und Klassenkampf. Berlin und Weimar*, 1970). Прямое, публицистически заостренное формулирование позиции в статьях, декларациях далеко не всегда находит художественное выражение в произведениях; или в них содержится что-то более важное, чем выражение сформулированной а priori позиции. Так, прямым нарушением теоретических установок группы ЛЕФ на создание «производственного искусства», литературы «факта» была публикация в первом же номере журнала «ЛЕФ» пронзительно лирической поэмы Маяковского о любви «Про это».

Мне доводилось писать о пьесе Третьякова «Рычи, Китай!», которая, казалось, была лишь аргументом в пользу теорий ЛЕФа - вырастала из «факта», из газетной заметки о реальном инциденте в июне 1924 в китайском городе Ваньсян (премьера в Театре им. Мейерхольда 26. 01. 1926)⁷. Но, думается, важнее и интереснее другое - КАК факт преобразован художником в драму, ЧТО в нем выявлено.

Там, где под названием произведения обычно обозначается жанр, Третьяков пишет: «событие в 9 звеньях» В каждом из звеньев он выделяет, как кадры, ракурсы в кино, еще явления (от 11 до 2 в каждом звене; всего 53). Но в качестве одной из важнейших, сквозных и цементирующих целое в них вырастает проблема цены. Она разворачивается в разных аспектах и, можно сказать, выступает в функциях мотива. В первых явлениях обсуждается оплата агентом американской фирмы мистером Холеем труда кули (носильщиков), лодочников; потом стоимость кожи, которую готов оплатить ему китайский купец Тай-ли и французский коммерсант мсье де Брюшель; и сразу, следом говорят о цене девочки - дочери лодочника Чи, которую торгует у него старая Ама, поставляющая «жен» белым. Наконец, обостряя отношения китайского берега и английской канонерки, возникает проблема цены жизни янки, утонувшего из-за своей жадности, – он не хотел платить полагающиеся десять тунзурлов бедному Чи, бросился на него с кулаками, промахнулся и, не удержав равновесия в закачавшейся лодке, не умеющий плавать пошел ко дну. Капитан английской канонерки думает, «скольких китайцев стоит один убитый белый». В конце концов он определил цену и предъявил ультиматум городу, потребовав, кроме всего прочего, казни двух лодочников: иначе «с городом будут разговаривать пушки». Случившееся на реке Третьяков укрупняет, разворачивает в трех принципиально важных проекциях: дает эпизод в восприятии

и обсуждении наблюдающих за ним с китайского берега, с английской канонерки и в варианте реального времени – в процессе обострения отношений янки с лодочником посреди реки. Дробление, разъятие события - факта на множество составляющих усиливается участием в действии множества лиц разных национальностей (на канонерке в обсуждении происходящего на лодке принимают участие не только английские офицеры, но французский коммерсант с женой и дочерью), разного возраста, пола, социального положения (особенно дифференцирована китайская сторона, она была наиболее впечатляюще разработана и в спектакле ТиМа). Они не сливались в безликую массу, каждое было рельефно представлено в своем явлении.. Поведение вовлеченных в событие лиц с каждой новой сценой демонстрировали нарастающий не только и не столько революционный, как об этом писали рецензенты на все постановки, но незамеченный гуманистический пафос пьесы - всё более очевидные, вызывающие естественное возмущение любого читателя / зрителя нарушения норм человеческого общежития: до аномалии доходящее долготерпение китайцев и бесчеловечность морали и поведения белых [7], [8].

В связи со сказанным понятно, почему в Театре им. В.Мейерхольда эта пьеса была взята в работу сразу, как только написана, почему спектакль, созданный даже не самим Мастером, а его учеником В.Федоровым⁸, показывали на гастролях в Германии в 1930 г. в ряду мейерхольдовских постановок русской классики (возили еще «Лес» А.Н.Островского и «Ревизор» Н.В.Гоголя). Третьяков с остро актуальной пьесой о Китае обеспечивал важное направление стратегий театрального авангарда ТиМа, а вслед за ним и других театров в разных странах. «Пьеса была поставлена, кроме Москвы, и в других городах, появилась в переводах на украинский, грузинский, татарский, армянский языки, - пишет Б. Ростокский в статье о Третьякове 1966 г. – Вскоре пьеса перешагнула за рубеж нашей страны и начала завоевывать зрителя капиталистических стран. Тот отклик, который встретила там пьеса Третьякова, по силе размаха и по политической страстности эмоций, пожалуй, превосходит все другие примеры подобного рода. Шествие этой пьесы можно сравнить разве что с победоносным маршем по экранам мира «Броненосца Потемкина» С.М.Эйзенштейна» [17 с. 233].

В Германии в 1929-1930 годах пьеса шла в нескольких городах. В 1930 году она была показана в Вене; в Японии вышла отдельным изданием В 1932-1933 г. по информации Б. Ростокского, в трех городах Польши (Львов, Лодзь, Варшава) пьесу поставил Леон Шиллер [17 с. 234]. Ограничимся информацией о резонансе пьесы только в это время – время крепнущих отношений Третьякова и Брехта.

Последний, может быть, и не знал, что именно к Третьякову обратился Мейерхольд, зайдя в тупик в работе над пьесой М. Мартине «Ночь» «с ее мрачным колоритом, тягучей риторикой, слабым построением действия» [18, с.194]. Третьяков перестроил всю пьесу, изменил эмоциональный тон, придал тексту четкость, броскость, действию - остроту, работал, по настоянию Мейерхольда, с актерами над стихом, и в совместной работе появился спектакль с говорящим о нем, новым названием «Земля дыбом» Его не раз ставили под открытым небом, собирая многотысячные аудитории – это было еще в начале 1923 г. Три спектакля сделал с Третьяковым С. Эйзенштейн, оставивший учебу у Мейерхольда (Государственные высшие режиссерские мастерские - ГВЫРМ) ради самостоятельной работы. Он начинал как театральный режиссер в Первом рабочем театре Пролеткульта с постановок текстов Третьякова - «композиции» по пьесе А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» (26. 04. 1923), его оригинальных пьес «Слышишь, Москва?» (7. 11. 1923), «Противогазы» (29. 02. 1924). Премьерные показы последней пьесы шли в одном из цехов Московского газового завода. После этой работы Эйзенштейн понял, что в театре ему тесно, ушел в кино. Но сохранились близкие дружеские и творческие отношения, они вместе обсуждали планы, работу друг друга. Третьяков написал титры к «Броненосцу Потемкину»-фильму Эйзенштейна, получившему не просто мировую известность, но в 1952 г. признание лучшего фильма XX века, а в 2010 г. названному английской энциклопедией кино третьим. И Третьяков после «Рычи, Китай!» пишет больше для кино, чем для театра⁹. Для нас важно, что именно в процессе совместной работы над самым первым их детищем - скандально прославленным «Мудрецом» - в сознании обоих, и Третьякова, и Эйзенштейна, оформляются стратегически важные в перспективе искусства XX в. идеи монтажа [7, с. 23-24]. Всех этих фактов творческой биографии Третьякова 1920-х гг. Брехт мог и не знать, но не мог не ощущать авторитет Третьякова - авторитет, который был обеспечен опытом, реальными результатами его работы.

Следует отметить и разницу в возрасте: Третьяков родился в 1892, Брехт - в 1998 г.: шесть лет для личностного становления, самоопределения в эпоху первой мировой войны, революций и первого десятилетия после неё в России и Германии имели огромное значение. Тем более, что за спиной Третьякова к моменту их личной встречи в 1930 г. был, как ему тогда казалось, опыт государства, которому все другие должны следовать, искусство, поиски и открытия которого казались самыми продуктивными. Его собственные – наиболее значительные произведения для театра уже

были созданы, поставлены самыми крупными деятелями русского театра и кино. Психологически он имел некоторые основания чувствовать себя учителем – человеком, знающим ответы на какие-то сложные вопросы. Страна Брехта, и во время первой мировой войны, и в последующие за ней десятилетия несла все более очевидную и ощутимую угрозу миру и человеку. Главные достижения Брехта – и литературные и театральные случились за пределами жизни Третьякова.

Брехт к моменту личного знакомства с Третьяковым видел гастрольные спектакли театра им. Мейерхольда в Берлине 1930 г. и очень высоко оценил направление его поисков. Он был возмущен немецкими рецензентами, которые «упрямо стоят на своем “переживании”», и «не заметили сложившуюся, созданную систему театра», о которой сам Брехт много размышлял, но реализовал не сразу, по настоящему, системно, видимо, только в «Берлинском ансамбле». Но он увидел и оценил в спектаклях ТиМа именно новую систему «большого, более рационального театра», осознанно утверждающегося на месте старого театра переживания. В сохранившихся фрагментах 1930 г. он писал: «Чтение немецких газет производит весьма удручающее впечатление. Историческое место мейерхольдовского эксперимента среди опытов по созданию большого, более рационального театра представляется коллекционерам впечатлений не интересным». У Брехта вызвало восхищение, «насколько великолепно здесь поставлены на свое место все понятия... здесь существует настоящая теория общественной функции театра» (9, т.5/2, с 50).

Отметим, спектакль по пьесе Третьякова он выделил особо: «Пожалуй, больше всего раздражал показ англичан в Китае. В пьесе «Рычи, Китай!» русские-де проявляют слишком мало интереса к возможной любезности англичан в частной жизни. Как будто в пьесе о кровавых злодеяниях короля Атиллы необходимо особенно останавливаться на том, каким он был приятным ребенком» (9, т.5/2, с. 50-51). Брехта вполне удовлетворило представление китайского инцидента Третьяковым: современный драматург должен представлять не «частную жизнь», не личные качества («приятного ребенка»), а деяния – «злодеяния» короля как государственного деятеля. И русский драматург сделал это впечатляюще уже в пьесе 1925 г.

Спектакли ТиМа, и «Рычи, Китай!» в их числе, можно сказать, спровоцировали Брехта на размышления и формулировки, которые позволяют рассматривать как своеобразное дополнение к написанным в том же году, более частным и дробным «Примечаниям к опере “Расцвет и падение города Махагони”». К приведенной в них схеме отличий драматической и эпической

формы театра стоит присовокупить две более принципиальных и общих позиции, отмеченные в отзыве на театральную систему Мейерхольда. Во-первых, противопоставление старого театра переживания современному большому, более рациональному театру, и здесь важно слово более, которым рациональное начало фиксируется не как исключительно противоположное, а как проявляющееся в иной степени. Во-вторых, здесь злодеяния – деятельность, поведение героя в социуме как предмет изображения современного театра понимается в оппозиции частной жизни частного человека – тому, что занимает театр переживания (для представления Атиллы как государственного лица, совершающего кровавые злодеяния, не столь важно, каким он был милым ребенком).

Третьяков трижды, на протяжении первой половины 30-х гг., обращается к теме Брехта: предваряя публикацию его пьес в книге «Эпические драмы» (сдана в набор в ноябре в 1933 г.), выступая на Первом съезде писателей (1934) и еще раз, готовя к изданию книгу «Люди одного костра» (июнь 1935 г.). Последняя знакомила русского читателя с немецкими деятелями культуры – Д. Хартфильдом, Э. Пискатором, Ф. Вольфом, Г. Гроссом, Г. Эйслером, И. Бехером, др. Третьяков что-то менял, дополнял, договаривал и в этюде о Брехте; книгу русские читатели получили в 1936 г. Таким образом, выступление на съезде по времени оказывается в центре сюжета «Третьяков – Брехт». Центральное положение этому эпизоду сообщает и то, что первый о втором говорил, прямо обращаясь к товарищам по перу, в особо торжественной обстановке, при небывало большом количестве собравшихся.

По-разному выглядели на этом съезде докладчики, содокладчики: кого-то было неловко видеть и слышать¹⁰, кого-то нельзя было узнать в произносимом и потом опубликованном тексте (многие тексты подвергались правке еще и перед публикацией [20] – все и всё было под контролем высоких партийных инстанций и НКВД; в «разработке» последнего уже были и Брехт, и Третьяков [2], хотя последний еще возглавлял (с середины 1932 г.) журнал «Литература мировой революции»¹¹, немецкую комиссию Международного объединения революционных писателей [21, с. 756]). В выступлении Третьякова не было уныло-трафаретных признаний величия «великих строек» (и вождя), не было самобичевания, покаяния за то, что не смог еще выразить новизны исторического момента в своих произведениях. Речь Третьякова была энергичной, образной, отчетливой в формулировании представления о важности задач взаимодействия и взаимовлияния писателей, пишущих на разных языках¹². Слова Третьякова «нам надо завоевывать не только читателя, надо

завоевать и писателя» звучат сегодня жестковато, но как он предлагает это делать!

«Надо соприкоснуться через знакомство. Не просто через знакомство - через дружбу. Не просто через дружбу – через сотрудничество... Быть с ними (зарубежными писателям - В. Г.) в переписке, учиться друг у друга, уважая... Я сам чувствую, как крепнет ощущение товарищеской близости в дружеской моей работе с Брехтом. Я его перевожу, кое-что перенимаю, многое у него опротестовываю, но к каждому шагу его отношусь крайне внимательно и, если хотите, нежно. Таких отношений, такой переписки желаю каждому из вас. Мне кажется, основная форма срабатывания писателей – это переводы произведений»¹³ (22, с.345).

Может показаться, что Третьяков здесь повторяется. Но он идет на сознательное удвоение текста как художник: нагнетание глаголов он использует как суггестивный прием, он по-своему воздействовал, внушал залу. Сначала говорил о том, что надо делать вообще, ставил задачу: надо соприкоснуться, дружить, сотрудничать, «**учиться друг у друга, уважая**», **потом перешел к факту** из своего опыта, и в его речи в перечислении тех же действий нарастало выражение приязни, живого человеческого чувства, мало вязавшегося с казенной атмосферой съезда: «к каждому шагу его (Брехта – В.Г.) отношусь крайне внимательно и, если хотите, нежно». «Дружеская близость» помогает «переводить», «кое-что перенимать», «**многое у него опротестовывать**», **но сначала «перенимать»**. **Выраженное здесь ощущение сотрудничества - дружеского взаимодействия, взаимопонимания, видимо, разделяет и Брехт**: это делает понятным пафос его стихотворения - он потерял учителя-друга, а не учителя марксизма, как об этом писал в комментарии И. Фрадкин.

Важно, что именно после центральной части своего выступления, ударным, убеждающим аргументом которого был факт личной биографии - сотрудничество двух писателей из разных стран, в завершающей части Третьяков ставит принципиальный вопрос другого масштаба, «не узок ли термин "революционный писатель"» по отношению к писателям - союзникам в борьбе с фашизмом. Он предлагает «**нашу интернациональную работу базировать на лозунге борьбы с общим врагом – фашизмом, во имя подлинной человечности**». **Очень хотелось бы этим закончить цитату**. Но Третьяков был человеком своей страны, своей - коммунистической веры, мыслил на их языке, и заканчивает он свое выступление соответственно: «... **во имя подлинной человечности, носителем которой является пролетариат**» [22. с.445]. **Тем не менее, предложение работать, соединяя усилия не во имя революции, а во имя человечности, представляется в услови-**

ях того времени и места весьма смелым и, с другой стороны, весьма важным для понимания личности, позиции Третьякова и оснований его отношений с Брехтом и другими. Эти основания со стороны выступавшего градуированы четко: дружба, сотрудничество, учеба друг у друга при безусловном уважении, отношение крайне внимательное и даже нежное. Начало и конец ряда сомкнулись: Третьяков ощущал свои отношения с Брехтом как нежную дружбу.

Собирая книгу «**Люди одного костра**», Третьяков вернулся к размышлениям о Брехте и шире - пытался понять, сформулировать, что связывало тех художников Германии, с которыми он хотел познакомить советских читателей. Пытался понять, что общего с ними было у него. И самое емкое, обобщенно-метафорическое и в то же время конкретно-историческое определение он вынес в название книги. В «**главе разъяснительной**» Третьяков прямо акцентировал актуальный смысл названия.

«Несомненно многие из описанных мной биографий перекликаются с собственной моей биографией, устанавливая однотипность положений и похожесть путей для людей на разных точках планеты, но несомых одинаковыми социальными потоками. Фашистский костер, на который были свалены произведения этих людей, создал особо наряженное чувство кровного братства. Мне думается, нет большего почета сейчас, чем чувствовать себя в числе людей одного костра» [12, с.315].

В костре перед рейхстагом, сжигающем, уничтожающем произведения искусства, Третьяков ощутил момент, объединяющий их авторов. Но образ людей одного костра в актуальной трактовке не отменял возможности его более широкого восприятия: чувство кровного братства отсылало к глубинам архаического сознания, к образу людей одной крови, общей системы ценностей членов рода-племени. Именно это – системность поисков, общее их направление и обнаруживает Третьяков в произведениях заинтересовавших его художников: мастера публицистического фотомонтажа Джона Хартфильда, композитора Ганса Эйслера, театрального режиссера Эрвина Пискатора, писателя, публициста, драматурга Фридриха Вольфа и, конечно, Брехта - драматурга и поэта (эту составляющую его творчества прежде всего представил его переводчик и один из первых аналитиков).

Предваряя появление своих героев, Третьяков одной фразой фиксирует фактическую основу своих наблюдений: «Я писал только о людях, которых знал лично» [12, с.315] 14 и сразу переходит к главному и наиболее интересному для него - к осмыслению, обобщению, экстрагированию увиденного, услышанного, прочитанного в связи с ними.

«Когда я свел написанные портреты в книгу, меня самого поразило, до какой степени тесно переплетены эти разные люди друг с другом. И не столько даже личными эпизодами биографий: трудно ли встречаться на литературных перекрестках? Нет, мне показалось, что у них есть общее, быть может, ими самими не осознанное качество, характеризующее искусство первого десятилетия после мировой войны.

Для них всех характерен поиск эпоса. Поиск большого искусства, экстрагировавшего действительность и претендующего на всенародное воспитательное значение <...> Они возненавидели искусство-флёр, искусство-наркотик. Они потребовали большой и подлинно человеческой идеи (выделено мной – А. Г.), способной переделывать жизнь <...>

Документ – вот исходный строительный материал <...>

Монтаж – способ такого сцепления (сопоставления, противопоставления) фактов, чтоб они начали излучать социальную энергию и скрытую в них правду <...>» [12, с. 315-317].

Как видим, Третьяков понимает эпическое не как родовое – не как собственно литературное явление (в ряду – эпос, лирика, драма и их категорий – повествования, действия), а как над- и сверхвидовое свойство художественного мышления, определившееся у какой-то части творческих людей между двумя мировыми войнами. Причем обнаруживает проявления эпического у художников, работающих в разных видах искусства (и это принципиально важно). во-первых, в семантике, в масштабах мышления художника – мышления в духе большой и подлинно человеческой идеи (определение человеческое в качестве базового появляется у Третьякова не впервые, что для мыслящих жестко политическими категориями коммунистов того времени было крамолой).

Основания в прагматике воплощения этого эпического видит, во-вторых и третьих, в своеобразно понятом документе как исходном материале и в монтаже как способе сцепления. В сферу размышлений о таком, современном эпосе Третьяков, в прошлом левовец, можно сказать, на уровне исходного материала включает и биографический жизненный опыт. Он понимает биографию как факт, не менее интересный и важный, чем произведение – результат творческой деятельности. В ярких проявлениях личностного облика, в отшлифованной и точной подаче отобранных фактов биографии, образности портретных зарисовок, речевых характеристик людей одного костра Третьяков сам открывается как интереснейший художник. Представление творчества, размышления о принципах, приемах выразительности его героев требует друго-

го, аналитического дискурса и формы целого, выходящего за пределы известных¹⁵. По сути, в каждом из портретов «людей одного костра» Третьяков создает авторскую модель малой прозы, в которой по-своему синтезированы возможности разных повествовательных жанров, в которой в неразрывной связке оказывается художественное высказывание и реальность жизни художника. Ему было важно, чтобы представляемое им «произведение искусства... обрело звучание человеческого документа... становилось куском человеческой биографии» (12, с. 315).

«Я характеризовал основное каждого человека – его биографию, в которой все им написанное, нарисованное, сработанное входит лишь как частность, как выражение его характера, как его манера биться за свои принципы, как общественное оправдание его личного существования» [12, с.314].

Третьяков, подобно Маяковскому – автору статьи «Как делать стихи» впускает читателя в свою творческую лабораторию, рассказывает, как разрастался замысел, как трансформировалась форма текста, определения которой он так и не нашел.

«Литературные портреты, собранные в этой книге, начались давно. Люди приезжали к нам, мы читали их книги, до нас доносились вести об их делах. Хотелось познакомиться с ними поближе, – значит, надо было, хоть в нескольких словах, «представить» их нашей аудитории. Так возник газетный портрет-молния, по необходимости краткий, сделанный из наиболее выразительных эпизодов-анекдотов, опирающийся на наиболее контрастные выдержки из работ.

Но вызванный аппетит на человека был уже неудержим. Хотелось пристальнее взглянуть в его жизнь и горения, вчитаться внимательнее в книги, взглянуть в рисунки и спектакли. Хотелось рассказать о них медленнее. Так возник литературный портрет журнального типа. Где-то на горизонте забрезжил уже облик портрета-повести... Назвать литературно-критическими этюдами эти вещи нельзя. Критика обычно говорит о вещи отдельно от того, кто эту вещь создал.

А я характеризовал основное каждого человека – его биографию, в которую все им написанное, нарисованное, сработанное входит лишь как частность, как выражение его характера, как его манера биться за свои принципы, как общественное оправдание его личного существования» [23 с.314] (курсив везде мой – В. Г.).

Особое место в сознании, в жизни и творчестве Третьякова занимал Берт Брехт – именно таким его имя дважды предстало в названиях его портретов: укороченное имя давало возможность выразить близкие, доверительные отношения автора и героя, было способом уменьшить дистанцию между героем и читателем.

Отношения начинались с интереса к незнакомому еще драматургу во время поездки Третьякова по Германии в конце 1930-го, в 1931 г.: «в истеричном протеста зрительницы в фешенебельном театре против непривычной пьесы впервые почувствовал, что такое Брехт», фиксирует этот момент Третьяков. В те же дни состоялось встреча, начались разговоры, среди которых родилась идея перевода Третьяковым пьес Брехта, их издания в России книгой. По этому поводу шла переписка; в 1932 г. Брехт приезжал в Советский Союз, они по долгу говорили. (В этот приезд, как и во второй, в 1935 г., Брехт останавливался в двухкомнатной квартирке Третьяковых¹⁷) В том числе, и о пьесах, издания которых с трудом пробивал Третьяков: Если я правильно поняла дочь Третьякова - Т.С. Гомолицкую-Третьякову во время нашей встречи у неё дома в 1988 г. (она была физически слаба, по сути, уже не вставала) – организационно все было решено быстро, но когда все было подготовлено, где-то кто-то затормозил¹⁸. Третьяков не понимал, в чем дело, время шло, ему было неловко перед Брехтом, он пытался что-то объяснить в письмах и при личных встрече. Книга все-таки вышла. В том же 1934 г. появилась, наконец, на русском языке книга Э. Пискатора «Политический театр» (на немецком опубликована в 1929 г.). Думается, сыграло свою роль приближение Первого съезда советских писателей: нужно было показать мировой культурной общественности широту интересов советского государства.

Следует отметить как результат общения двух писателей и выбор названия для книги пьес Брехта на русском языке: из ряда авторских определений, подчас сужающих или уводящих от собственно эстетической их природы (учительные, диалектические), было зафиксировано, думается, наиболее точное. Не случайно именно оно закрепилось в последующие десятилетия в широком сознании за пьесами Брехта.

Подробное сравнение двух вариантов текста третьяковского этюда-портрета, имеющего одно название, оставим для другого случая; отметим пока лишь заметные сокращения в описании брехтовских пьес (их теперь уже можно было прочесть), значительное увеличение объема цитируемых стихотворных текстов, представляющих менее известного Брехта-поэта, изъятие одних дат, появление других и т.д.. Так, этюд, предваряющий публикацию пьес, начинается косвенным указанием на дату встречи. «Три года тому назад. Воздух синь от сигарного дыма...». Указание на прошедшие три года предназначено читателю, взявшему только что изданную книгу пьес. Но проходит время, и такое указание может дезориентировать: год первого издания этюда о Брехте уходит в прошлое, новая книга «Люди

одного костра» может попасть в руки читателя когда угодно. И в её варианте снимается указание на время, сразу воссоздается атмосфера специфического общения близких по позиции людей, проявления национального немецкого менталитета.

«Воздух синь от сигарного дыма. Синее бывает только духота вагонов для курящих в берлинской подземке. Сдвинув в кольцо низкие стулья, сидят люди. В центре кольца большая пепельница. Туда каплет сигарный пепел <...>

Беседа идет вкруговую (так пьют грузины). Ровным голосом, не допуская чрезмерных движений и интонаций выщепляются из черепных реторт немецких интеллектуалов – экономистов, критиков, политиков, фельетонистов, философов – отстоенные суждения на тревожные сегодняшние темы...

... Где-то у партийных кнайпе ножами дерутся фашисты с комсомольцами.

...Новый десяток труб перестает дышать в небе.

...Новая сотня проституток становится на берлинские перекрестки <...>

А в дымо-задушенной комнате из голов-реторт методическими каплями сухой перегонки падают сентенции и афоризмы. Их отделка блестяща. Реторты кажутся никелированными по лучшему германскому способам. Тренированнейшие в мире немецкие мозги обсуждают положение, ищут формулы, способные охватить сегодняшний день, - формулы познания» [12, с. 3-4].

Нескрываемую, но добрую иронию Третьякова по поводу любви немцев к «формулам познания» в ущерб «формулам действия» поддерживает и Брехт, использующий опять-таки формулу известного анекдота для ответа советскому товарищу: «Немцы никогда не сделают революции, ибо для этого надо занять вокзалы, а как их занять, если не хватит денег на перронные билеты?» [9, с.6] Но для нас начало этюда о Берте Брехте в «Эпических драмах» сейчас интересно тем, что оно закольцовано с финалом, обеспечивая его внутреннюю целостность.

«Человек, капавший пеплом в прокуренной комнате, где из головных реторт выделяются отстоенные суждения, подошел к окну, открыл его и услышал, как свистят полицейские палки, как лавочники напяливают коричневые рубахи, как шелестят роторы подпольными коммунистическими листовками. Ему пора ступить на землю, чтобы окончательно порвать с логистическим поднебесьем, откуда он пришел.

Он выходит на улицу. Он говорит не только язвительные парадоксы <...>

Брехт пишет песню про штурмовика, попавшего в фашистский отряд из очереди безработных.

Подкованная мелодией Эйслера, песня Брехта идет рядом с пролетариатом, не знающим, что

коричневый цвет его рубашки – это засохшая кровь его же братьев по классу» [24, с 20-21].

Словами этой песни в переводе Третьякова заканчивается портрет Брехта в «Эпических драмах».

Весь приведенный текст сохраняется во втором варианте. Но в изложении событий двух последующих лет запоминающийся образ головных реторт и связанной с ним проблемы соотношения формул познания и формул действия отступает, перекрывается новой информацией. Художественная природа повествования отступает перед публицистической: в портрете из серии «Люди одного костра» сообщается, что произошло за два года с Германией и Брехтом, что нового им написано, что он увидел, приехав в Москву второй раз, в 1935 г., как восхитился нашим метро. Завершается и этот вариант (это принципиально) тоже словом самого Брехта (в соединяющем двух поэтов переводе) – его стихотворением о хозяевах метро – рабочих. Этот финал соответствует фактам, идеологически выдержан, но художественно ослаблен, рассредоточен.

Сравнение текстов двух вариантов портрета Брехта показывает, что принципиально отношение автора к герою не меняется; не меняется и природа письма, Преобладает на основе монтажа художественная выразительность деталей в изображении Брехта как персонажа и Германии как страны: они вводятся в наблюдения автора (головы – реторты, из которых методически каплют сентенции и афоризмы и др.), возникают в собственной речи Брехта, в его рассказах о себе, в информации автора о его произведениях и впечатлениях, произведенных ими на людей разного социального положения. В основе каждого почти фрагмента лежит яркая и точная, доведенная до знака образная деталь, вроде «ноты, выдутой из очень узкого кларнета»²⁰, угадываемой в облике Брехта. И сохраняют свое значение аналитические фрагменты о написанном Брехтом. Один такой момент следует отметить особо. В абсолютно совпадающее с первым вариантом описание Третьяковым концепции эпического театра Брехта 1935 г. 21 вводится без пояснений отсутствовавшая в первом варианте схема: в 2 колонках зафиксировано 10 оппозиций (сетка таблицы высвечена мной – В. Г.)

Аристотелевский театр

- Действие
- Погружает зрителя в сценическое действие и расходует его активность.
- Растрагивает
- Переживание
- Внушение
- Зритель сопереживает
- Человек задан как известное.
- Заинтересованность исходом действия
- Предыдущая сцена обуславливает последующую.
- Органическое вырастание
- Чувство.

Эпический театр

- Повествование
- Делает зрителя наблюдателем, но будит его активность
- Требуется решение.
- Мировоззрение
- Аргумент
- Зритель изучает.
- Человек — предмет исследования.
- Заинтересованность ходом действия.
- Каждая сцена независима.
- Монтаж.
- Разум.

В связи с этой вставкой возникают проблемы разного свойства. Одна связана с причинами её появления, другая с вопросом о её источнике. Дело в том, что в 1930 г. Брехт опубликовал «Примечания к опере "Расцвет и падение города Махагоны"», в которых «показал некоторые различия в угле зрения между драматическим и эпическим театром» в схеме по 16 позициям [9, т.5/1, с.514]. Мог ли Третьяков, готовя к публикации этюд о Брехте в 1932-33 гг. не зная об этом, не видеть публикации, однозначно сказать сегодня трудно. Свое изложение представлений Брехта о типах театра он дает вне строгой привязки к формулам схемы и их последовательности, достаточно свободно. Приведу начало, которое как и продолжение, вошло неизменным в «Люди одного костра».

«Свою новую драматургию Брехт развивает из двух положений. Положение первое: театр должен быть эпичен. Эпический театр должен повествовать о событиях, заставляя в них разбираться, в противовес традиционному, драматическому, как его называет Брехт, – аристотелевскому театру, который погружает зрителя в цепь переживаний, который действует преимущественно на эмоцию методом художественного внушения. Театр, по Брехту, должен действовать на разум зрителя. Столкновение суждений, борьбу силлогизмов, раскрытие в человеческом сознании того, что в мире ложно и глупо, Брехт предпочитает раскрытию в человеческом чувстве того, что отвратительно и плохо...» [24, с. 11-12].

Что заставило ничего не поясняя, ввести после этого схему, прерывающую аналитическое изложение сути различий? Желание точнее пе-

редать позицию Брехта в его способе её подачи? Может быть, он как либо указал на факт своей публикации и пожелание её использования, что кажется мало вероятным? Тем более, что Третьяков не указывает автора схемы. Она просто введена в сложившийся первоначально третьяковский текст, излагающий концепцию эпического театра немецкого друга и товарища по оружию

Вопросов становится еще больше, когда мы начинаем сравнивать схему в варианте Третьякова 1935 г. и опубликованную в русском издании «Примечаний к опере...» Дело не только в каких-то пределах допустимой разницы оформления формулировок перевода с немецкого (Третьякова и В.Михневич в «Театре»), но и в очевидных количественных расхождениях: в сопоставимом тексте Брехта фиксируются оппозиции по 16 позициям [9, т. 5/1, с. 301], Третьяков приводит 10 (или 11, если первую разбить на две).

Обращение к другим материалам вызывает еще большее удивление. В статье 1935 г. А. Брустова «Бертольд Брехт (опыт характеристики)»²² (перевод с нем. В. Стенича), написанной так, как будто этюда Третьякова о Брехте, его переводов и изданной книги пьес не существует (а может быть, немецкому автору это все действительно неизвестно), тоже приводится схема различий драматической и эпической форм театра, и дается она по 19 пунктам²³ [25, с.153].

Интересный факт, имеющий отношение к предмету наших размышлений, обнаруживает В.Г.Клюев. Он пишет, что в сравнительной таблице «Примечаний к опере...» 1930 г. Брехт подвел первый итог развития теории эпического театра: «Уже в следующем издании эта же таблица (Лондон, 1938) претерпевает изменения, причем отнюдь не только редакторского характера. (Станным образом этого не замечают ни В. Хехт, ни составители советского пятитомника, поскольку публикуя таблицу 1938 г., датируют её 1930 г.)» [26, с. 79]. И Клюев приводит, видимо, в своем переводе обнаруженную им таблицу 1930 г. [26, с.78], в которой различия указаны по 15 позициям (см. Приложение). (Есть еще таблица драматического и эпического театра П. Пави в его «Словаре театра», не имеющая отношения к схемам Брехта каких бы то ни было лет, очень произвольная – авторская, в которой не всегда соблюдается единство оснований противопоставления. Так на с. 87 его «Словаря» московского издания 1991 г. противопоставляется драматическая сцена, «ограниченная исключительно моментами в человеческой деятельности (кризисы, страсти)», эпической, «представляющей "совокупность", могущей состоять из значительной суммы фактов». Что представляет эпическая сцена из этой оппозиции, понять нельзя.)

Какую-то ясность в осмысление проблемы с таблицами Брехта могли бы с большим основанием внести немецкие коллеги, давно работающие с его архивом. Пока же можно говорить о том, что имеющие рабочий и промежуточный характер схемы Брехта - 1930 ли, 1938 ли года существенно отличаются в редакциях разных русских переводов. Таблица, представленная Третьяковым, наиболее отжата, строга, лапидарна²⁴, и в совокупности с описанием эпического театра вне таблицы, может быть, наиболее близко Брехту передает суть его работы. Более того логика изложения и масштабность осмысления направлений современного эпоса как «большого искусства, экстрагирующего действительность и претендующего на всенародное воспитательное влияние», в этюдах Третьякова дает Брехту все основания считать его своим учителем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чирков А. С. Діалектичний театр – театр епічний? // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Випуск 44. Науковий журнал. Житомир: Вид-во ЖДУ ім.І.Франка, 2009.
2. Райх Б. Бертольд Брехт. - М.: ВТО, 1960.
3. Гомолицкая-Третьякова Т.С. О моем отце // Третьяков С. Страна-перекресток. - М.: СП, 1991.
4. Штраух М. Два Сергея Сихайловича // Третьяков, С. «Слышишь, Москва?!» - М.: Искусство, 1966. – С.174 -185; Февральский, А. С.М.Третьяков в театре Мейерхольда. – Там же. - С. 186-207; Ростопский Б. Драматург-агитатор. – Там же.- С. 207-240.
5. Крюкова М. М. С.М.Третьяков (очерк творчества). - М., 1968.
6. Азьмуко Л. А. Зарубежный очерк С.М.Третьякова. - Иркутск, 1970.
7. Головчинер В.Е. О двух разновидностях эпической драмы в русской литературе XX века // Брехтівський часопис [Brecht-Heft]. Статті. Доповіді. Есе. Збірник наукових праць (Філологічні науки), № 1, Житомир, 2011. - С.24-31.
8. Головчинер В. Е. Эпическая драма в русской литературе. – Томск, 1997. - С.77-98.
9. Брехт, Бертольд. Театр. В 5 т. - М.: Искусство, 1963-1965.
10. Колязин Ф. Брехт под «колпаком» НКВД // Современная драматургия, 1998, № 1.
11. Маяковский В.В. Собр.соч. в 12 т. М.: Правда, 1978. Т. 11.
12. Третьяков С. Берт Брехт // Третьяков С. Страна-перекресток. -М.: СП, 1991.
13. Гройс Б. Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда // Вопросы литературы, 1992., Вып. 1; Жолковский А. К. К переосмыслению канона: Советские классики-нонконформисты в постсоветской перспективе // Новое литературное обозрение, № 29 (1/1998), др.
14. Туrowsкая М. Бабанова. Легенда и биография. - М.: Искусство, 1981.

15. Мейерхольд В. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть вторая. 1917-1939. - М. : Искусство, 1968.
16. Гвоздев А. Театр имени Мейерхольда. - Л.: Academia, 1927.
17. Ростоцкий Б. Драматург-агитатор // Третьяков С. «Слышишь, Москва?». - М. : Искусство, 1966.
18. Февральский А. В начале 20-х годов и позже. // Встречи с Мейерхольдом. . Сб. воспоминаний. М.: ВТО, 1967.
19. Биневиц Е. Евгений Шварц. Хроника жизни. - СПб. , 2008.
20. Максименков Л. Очерки номенклатурной истории советской литературы / / Вопросы литературы, 2003, № 4.
21. Мотылева Т. «Люди одного костра», «Страна-перекресток». Комментарий // Третьяков С. Дэн Ши-Хуа. Люди одного костра. Страна перекресток. - М. : СП. 1962.
22. Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. - М. : ГИХЛ, 1934.
23. Пискарев Э. Политический театр. -М. : ГИХЛ, 1934.
24. Брехт, Берт. Эпические драмы. -М.-Л. : ГИХЛ, 1934.
25. Брустов А. Бертольд Брехт (опыт характеристики) // Звезда, 1935, № 9.
26. Ключев В.Г. Театрально-эстетические взгляды Б. Брехта. Опыт эстетики Б.Брехта. - М.: Наука, 1966.

Приложение 1

Отличия эпической и драматической формы театра в публикации «Примечаний к опере "Расцвет и падение города Махагони"» Б. Брехта 1930 г. по: Ключев, В. Г. Театрально-эстетические взгляды Б.Брехта. Опыт эстетики Б.Брехта. - М.: Наука, 1966.- С. 78 (сетка таблицы высвечена мной, графика и знаки препинания даны в соответствии с публикаций - В. Г.)

Драматическая форма театра	Эпическая форма театра
<ul style="list-style-type: none"> • С помощью действия вовлекает в сценическое событие • истощает его активность • пробуждает его эмоции • Переживание • Зритель становится соучастником чего-то • Внушение • Эмоции остаются в сфере эмоционального • Зритель оказывается вовлеченным, сопереживает • Человек рассматривается как нечто известное • Человек неизменен • Заинтересованность в развитии действия • Рост • совершается по прямой • Монтаж • зигзагами • Человек как нечто определенное • Сознание определяет бытие • Чувство 	<ul style="list-style-type: none"> • Рассказывая, ставит зрителя в положение наблюдателя, но • пробуждает его активность • заставляет принимать решения • Отображение мира • Он противопоставляется этому • Аргумент • Эмоции перерабатываются сознанием в выводы • Зритель противопоставлен, изучает • Человек оказывается предметом исследования • Человек меняет действительность и изменяется сам • Заинтересованность ходом действия • Рост • с эволюционной непреложностью • Монтаж • скачками • Человек как процесс • Сознание определяет бытие • Сознание

3. В мае 1935 г. в Москве состоялся вечер Брехта, на котором выступали немецкие актеры-эмигранты Александр Гранх, Карола Неер (она играла в первой постановке «Трехгрошовой оперы» Поли Пичем и на вечере исполняла зонги из этого спектакля) композитор Ганс Гауска. Через год они были арестованы. «Наивно-простодушная Карола назвала Брехта в числе самых близких знакомых и даже как одного из претендентов на её руку». Поверженный известием об их аресте Брехт, не надеясь на свой авторитет, обратился за помощью к Л. Фейтвангеру. Его хлопоты по освобождению в случае с Гранхом увенчались успехом, а «ослепительной красоты актриса... умерла в лагере близ Оренбурга на втором году войны» [10, с.241-242]. Эти ситуации, как и ряд других, аналогичных в судьбах небезразличных Брехту людей, не отразились в его стихах или подобных текстах (насколько позволяет судить самое полное собрание сочинений писателя на русском языке - указанный 5-томный «Театр»). И это тоже свидетельствует об особой роли Третьякова в жизни и сознании Брехта.

4. Разные источники указывают разный состав переводчиков: в комментарии к публикации «Трехгрошовой оперы» в 5-томном «Театре» Брехта названы в качестве таковых для Камерного театра названы Л. Никулин и В. Шершеневич [9, т. 1, с. 497-498], в монографии Ю. Головашенко «Режиссерское искусство Таирова» дается одно имя - В. Шершеневича (М. : Искусство, 1970, с. 321). Заметим, что в 1 томе «Театра» Брехта, изданном в 1963 г., дан перевод С. Апта.

1. В объемной, почти шестисотстраничной работе С.Эйзенштейна «Монтаж» (М., 2000) эти имена Мейерхольда и Третьякова упоминаются только в комментариях.

2. В связи с интересующей нас темой можно не упоминать ряд авторитетных обобщающих работ 1960-х гг. Так в монографии А. О. Богуславского и В. А. Диева «Русская советская драматургия. Основные проблемы развития. 1917- 1934» (М. :Наука, 1963) только упомянута пьеса «Противогазы» и её постановка С.Эйзенштейном, отмечен «вред»...лефовско-пролеткультовской тенденции; один раз в длинном ряду пьес названий находим «Рычи, Китай!». Не рассматривается, даже не отмечается роль Третьякова в творческой судьбе Брехта в основном тексте монографий И.Фрадкина «Бертольд Брехт. Путь и метод» (М., 1966), В. Г. Ключева «Театрально-эстетические взгляды Брехта. Опыт эстетики Брехта» (М., 1966).

5. По сути, в России контрреволюциями по отношению друг к другу можно считать введение после революции 1917 г., отменившей частную собственность, новой экономической политики (НЭПа) с возвращением в определенном объеме частной собственности, а с ней – некоторых оснований для рыночной экономики и демократии. С укреплением режима личной власти И.Сталина утверждается курс на сворачивание НЭПа и жесткую централизацию в управлении всеми сферами жизни. Перестройка (1985-1991гг.) и особенно её последствия вели к кардинальным изменениям в политической, государственной, хозяйственной организации жизни страны предыдущего периода – был взят курс на рыночную экономику капиталистического типа, проводимый с огромными издержками в условиях огромной страны, исторически сложившегося за советское время менталитета большинства населения.

6. Маяковский в статьях «За что борется ЛЕФ?» ««Кого представляет ЛЕФ?», «Товарищи – формовщики жизни!» осознает как товарищей по ЛЕФу конструктивистов, производственников, опозовцев, обращается к левым мира («Мы зовем вас установить единый фронт искусства!»)[11, т. 11, с. 182]

7. Думается, именно забытый сегодня Третьяков с этой пьесой и с «Противогазами», выросшими из газетной заметки об аварии на газовом заводе, стоит у истоков «экстремального» направления современной драмы: doc: «Сентябрь» М. Угарова и Е. Греминой, написанный по следам трагедии в Беслане, др..

8. Мастер после премьеры «Мандата» Н. Эрдмана готовился к постановке «Ревизора» и пришел только на выпуск спектакля о Китае, «попросил разрешения помочь дебютанту» [14, с. 77], подсказал несколько важных штрихов М.Бабановой в эпизоде последнего появления её героя - китайчонка-боя, чем существенно «помог» ей в её необычной роли и усилил гуманистическое звучание спектакля. О спектакле как о первой большой работе своего ученика – выпускника ГВЫРМа В.Ф.Федорова говорил корреспонденту «Вечерней Москвы» за три дня до премьеры спектакля «Рычи, Китай!» сам Мейерхольд [15, с. 99]. Имя В.Федорова как режиссера спектакля «Рычи, Китай!» называет близкий Мейерхольду критик А.Гвоздев в книге «Театр имени Мейерхольда» [16, с. 46].

9. Третьяков пишет киносценарии для первых, еще немых фильмов М. Калатозова («Соль Сванетии», 1927), Н. Шенгелая («Элисо» 1928), М.Чиатурели («Хабарда», 1930).

10. «Смутное ощущение неловкости было у всех... Впрочем иные сохраняли достойный вид... ощущение съезда – холодного парада враждебных или безразличных лиц», - писал не для публикации, для себя, вспоминая недавнее прошлое, Е.Шварц [19, с. 242-243].

11. С 1933 г. – «Интернациональная литература», с 1955 г. – «Иностранная литература».

12. Отмечая «шестие советской литературы через годы и страны», говоря о том, что есть «полпреды-люди и полпреды-книжки», он особо и специально отмечает значение. Маяковского. Преодолевая тенденцию забвения поэта, вычеркнутого из литературы после его самоубийства, Третьяков говорит: «Маяковский становится властителем дум молодых поэтов в Польше, Чехии. В лице Маяковского мы видим фигуру поэта, сумевшего пробить границы и страны и выйти на большую дорогу» [22, с. 341-342]. Нужна была гражданская смелость говорить это с трибуны съезда: до воскрешения творчества Маяковского на его родине резолюцией Сталина на письме Л.Брик 25 ноября 1935 г. оставалось еще больше года.

13. Третьяков ставит задачу: «... нужно каждому писателю три языка»: кроме своего – «один внутрисоюзный, другой зарубежный» и приводит пример с переводами Н.Тихонова и Б.Пастернака грузинских поэтов - «а если бы еще сами языки знали! Каких результатов можно ждать, если люди будут знать языки!» [22, с. 344]

14. Сравним у Маяковского в 1 главке поэмы «Хорошо» «Это было/ с бойцами,/или страной,/ или в сердце/ было/ моём»

15. Ко времени работы над книгой «Люди одного костра» Третьяков уже написал совершенно необычное, большое по объему (300 стр. плотного текста) произведение «Ден Ши-хуа», жанр которого он определил совершенно окказионально – «био-интервью». Книга переведена на многие языки, не раз переиздавалась в первой половине 30-гг. Издание 1931г. совершенно замечательно оформил А.Родченко.

16. Этот прием сближающего представления героя Брехт использовал и в названии отрывающего сборник портрета Джона Хартфильда - «Джонни». Но и прием и само именование «Берт Брехт» появились раньше – в «эпюде», предваряющем «Эпические драмы». Оно было интересно еще и звукописью, и поэтической краткостью произнесения, и возможностью передать четкость художественного мышления Брехта как поэта и драматурга.

17. Две недели после срочной операции выхаживали в квартирке Третьяковых Елену Вайгель – лучшую актрису и жену Брехта [3, с. 560]. Он решал сложный для себя вопрос о стране эмиграции и что-то насторожило его в Москве, во всяком случае, новым местом его жизни, как Карола Неер и другие, Советский Союз он не выбрал.

18. Показательно, что в то же время такая же задержка произошла с изданием книги Э. Пискатора «Политический театр». В обращении к читателю «От автора», помеченном 1933 годом, видимо, временем сдачи книги в печать, он пишет: «Эта книга выходит в СССР, к сожалению, с опозданием ... Два года назад было решено выпустить её. Когда она писалась, я исходил из совсем других посылок... » [23, с.22]

19. После этой фразы в варианте 1935 г. появляется в скобках дата: «Ведь это Берлин 1931 года» [12, с. 328] - прошло время, и не все уже могут помнить, когда фашисты дрались ножами с комсомольцами: с 1933 г. драться за власть уже не было нужды, они получили всю её полноту.

20. «Коренной немец, он в то же время весь – сплошное поношение того, что мы привыкли считать немецким. Какой же это сын краснощекой, ширококостной Германии, когда худосочное слово «щупляк» кажется «здоровяком» в сравнении с комплекцией Брехта! Он кажется нотой, выдудой из очень узкого кларнета... Немец - это ведь человек, у которого сначала кончается хлеб, потом продается посуда, и лишь затем исчезает крахмальный воротничок. Я видел в Берлине безработных, отдававших уличным гладильщикам свои галстуки. Так какой же это немец, если шею его обнимает мятая рубашка без галстука?. На голове Брехта кепка. Но какая! Козырек её поломан, край вздут дыбом, словно из брехтовского черепа дует сквозняк. На носу его допотопные, каких никто не носит, очки в тонкой железной оправе» [24, с. 5-6].

21. Приводится дата, поставленная Третьяковым под «главой разъяснительной», близкая моменту сдачи книги «Люди одного костра» в набор.

22. Допускаю, что статья А. Брустова в «Звезде» и майский вечер Б.Брехта 1935 г. (см. сноску 3) были мероприятиями одного плана, имеющими целью повлиять на выбор им страны эмиграции.

23. Это не исключает желания откорректировать какие-то оппозиции и у Третьякова. Например, переживанию аристотелевского театра я бы противопоставила не сущностное мировоззрение, а процессуальность осознания, осмысления эпического. Думается, слово расстрагивает (трогает чувства) замечательно в окказиональной авторской выразительности, но не отвечает аналитической форме высказывания в таблице.

БРЕХТ УКРАЇНСЬКОЮ



*Колектив редакторів висловлює свою
щирю подяку пані Барбарі Брехт-Шаль,
доньці Бертольта Брехта, та видавництву
Зуркамп (Німеччина) за безкоштовний дозвіл
на публікацію українського перекладу на-
ступних Брехтівських текстів.*

*Bertolt BRECHT***СПОГАД ПРО МАРІ А.¹**

1

В той день, у місяць вересень блакитний
 Тихесенько під гілками сливок
 Тримав коханую, тендітну й тиху,
 Мов зіткану із марень і думок.
 Над нами ж у прекраснім небі літнім
 Високо хмарку білу несли.
 Дививсь на неї час від часу довго,
 А потім глянув вгору — її вже не було.

2

Із того дня за місяцем йшов місяць
 По небу пропливав і знов зникав
 Ті сливи, певно, вже давно зрубали
 Питаєшся, де та, що так кохав?
 Що ж, відповім: «Її вже не згадаю».
 Так, ти правий, що запитав про це.
 І все ж її обличчя вже не пам'ятаю,
 Пригадую лишень, як цілував лице.

3

Цілунок той давно вже б міг забути,
 Якби ж не хмарка та, що там була.
 Усе життя я буду пам'ятати:
 Біла-біленька згори до нас пливла.
 Гілки тих слив квітки не раз ще вкриють
 А в тої жінки, мабуть, сьомий син підріс
 Хмаринка ж та розквітла лиш на хвилику
 А потім глянув вгору — її вже вітер геть поніс.

*З німецької переклав
 Микола Лінісівіцький*

Bertolt BRECHT
**700 INTELLEKTUELLE BETEN
 EINEN ÖLTANK AN**

Ohne Einladung
 Sind wir gekommen
 Siebenhundert (und viele sind noch unterwegs)
 Überall her,
 Wo kein Wind mehr weht,

Von den Mühlen, die langsam mahlen, und
 Von den Öfen, hinter denen es heißt,
 Daß kein Hund mehr vorkommt.

Und haben Dich gesehen
 Plötzlich über Nacht,
 Öltank.

Gestern warst Du noch nicht da,
 Aber heute
 Bist nur Du mehr.

Eilet herbei, alle,
 Die ihr absägt den Ast, auf dem ihr sitztet,
 Werktätige!

Gott ist wiedergekommen
 In Gestalt eines Öltanks.

Du Häßlicher,
 Du bist der Schönste!
 Tue uns Gewalt an,
 Du Sachlicher!

Lösche aus unser Ich!
 Mache uns kollektiv!
 Denn nicht wie wir wollen,
 Sondern wie Du willst.

Du bist nicht gemacht aus Elfenbein und Ebenholz,
 sondern aus
 Eisen.
 Herrlich, herrlich, herrlich!
 Du Unscheinbarer!

Du bist kein Unsichtbarer,
 Nicht unendlich bist Du!

Sondern sieben Meter hoch.
 In Dir ist kein Geheimnis,
 Sondern Öl,
 Und Du verführst mit uns
 Nicht nach Gutdünken, noch unerforschlich,
 Sondern nach Berechnung.

Was ist für Dich ein Gras?
 Du sitztest darauf.
 Wo ehemals ein Gras war,
 Da sitztest jetzt Du, Öltank!
 Und vor Dir ist ein Gefühl
 Nichts.

Darum erhöhe uns
 Und erlöse uns von dem Übel des Geistes
 Im Namen der Elektrifizierung,
 Der Ratio und der Statistik!

¹ © Bertolt-Brecht-Erben / Suhrkamp Verlag © Переклад з німецької Лінісівіцького М. Л. Переклад зроблено за публікацією Bertolt Brecht. Erinnerung an Marie A. // GBA, 11, S. 92

Бертольт БРЕХТ

МОЛИТВА 700 ІНТЕЛІГЕНТІВ БАКУ З ОЛИВОЮ²

Без запрошення
Прийшли ми
Нас сімсот, а решта йде услід.
Звідтіля,
Де вітер більш не віє,
Де млини лише поволі мелють,
Де бездіяльно лежачи,
Ніхто не злізе з теплої печі.

І раптом Ти з'явився на світанку –
О диво-дивнеє!
Це ж бак з пальним!

Ще вчора ми Тебе не знали,
Але сьогодні
Є лиш Ти у нас.

Хутчіш сюди, усі,
Хто підтинає гілку під собою,
Ви, трударі!

Господь Бог явився знову
В образі й подобі бака з пальним.

Ти, Потворний,
Ти – Преподобніший!
Підкори нас волі своїй,
Ти – Діловий і Практичний!

Позбав нас нашого «Я»!
Хай оживе колективне ім'я!
А проте, не чого хочемо ми,
Але чого Ти.

Ти створений не з слонової кістки та ебенового
дерева, а із
Заліза.
Слава! Слава! Слава!
Ти, Непринадний!

Хто скаже, що Ти незримий?
Що Ти безкінечний?

Ні! Ти сім метрів заввишки,
Приховуєш в собі не сокровенне,

А пальне,
І Ти поводишся із нами
Не як гадалось і не незбагненно,
А з розрахунком.

Що для Тебе трава?
Ти стоїш на ній.
Де вже кістки травою поросли,
Тут стоїш тепер Ти – бак з пальним!
І перед Тобою почуття –
Ніщо.

Тож почуй нас
І ізбави від лукавого духа
В ім'я електрифікації,
Раціоналізму і статистики! Амінь.

*З німецької переклала
Лариса Федоренко*

Бертольт БРЕХТ

700 ІНТЕЛІГЕНТІВ МОЛЯТЬСЯ БАКУ З ОЛИВОЮ

Без запрошення
Прийшли ми сюди
Нас сімсот, а багато хто прийде услід.
Звідусіль, де
Не віють вітри,
Від млинів, що поволі мелють, і
Від печей, де кожен вже зрозумів,
Що коту все під хвіст.

І раптом Ти з'явився
Лиш минула ніч,
З оливою бак!

Вчора Тебе не було.
А сьогодні
Є лиш Ти в нас.

Хутко сюди, кожен,
З тих, хто рубає гілку під собою,
Ви, трударі!

Бог явився знову
Образ його з оливою бак.

Ти — потворний,
Ти – найгарніший!

² © Bertolt-Brecht-Erben / Suhrkamp Verlag © Переклад з німецької Федоренко Л. О., Ліпівського М. Л. Переклад зроблено за публікацією Bertolt Brecht. 700 Intellektuelle beten einen Öltank an // Brecht B. 100 Gedichte. Ausgewählt von Siegfried Unseld. — Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998. — S. 58 – 59.

Дай нам відчути твою міць,
Ти – діловий!

Винищи наше «Я»!
Зроби з нас колектив!
І не так, як ми хочемо,
А так, як хочеш Ти.

Ти не створений з слонової кістки і ебенового
дерева, а із
Заліза.
Слава! Слава! Слава!
Ти, непринадний!

Ти зовсім не незримий,
Не безкінечний Ти!

А сім метрів заввишки,
В тобі не сокровенне,
А олива,
І Ти поводишся із нами
Не як гадалось, не незбагненно,
А з розрахунком.

Що для Тебе трава?
Ти сидиш там, де
На могилах трава поросла
Сидиш вже Ти – з оливою бак!
Перед тобою почуття
Ніщо.

Тож почуй нас
І визволи нас від лукавства духа
В ім'я електрифікації,
Розуму і статистики!

*З німецької переклав
Микола Лінісівіцький*

Бертольт БРЕХТ

ІСТОРІЯ ПРО ПАНА КОЙНЕРА³

Пан К. і природа

Коли пана К. запитали щодо його ставлення до природи, він сказав: „Мені було б приємно, часом виходячи з дому, бачити кілька дерев. Особливо тому, що відповідно до денного часу й пори року вони виглядають по-іншому й таким чином досягають особливого ступеню реальності. Та й з часом нас заплутує у містах те, що ми бачимо лише предмети вжитку, дома й дороги, порожні, якщо незаселені, безглузді, якщо ними не користуються.

Наш особливий суспільний устрій змушує нас відносити й людей до таких предметів вжитку, і тоді дерева мають, принаймні для мене, адже я не столяр, щось заспокійливо незалежне, мною пропущене, і я навіть сподіваюсь, що й для столяра вони мають дещо самі по собі, це не можна використати.”

(Пан К. сказав також: „Нам потрібно економно вживати природу. Без праці на природі легко захворіти, спіткати дещо схоже на гарячку.”)

Організація

Пан К. сказав одного разу: „Мисляча людина не використовує зайвого світла, зайвого шматку хліба, зайвої думки.”

Форма і зміст

Пан К. уважно дивився на картину, деякі зображені предмети на якій мали дуже дивну форму. Він сказав: „З деякими художниками, коли вони вивчають світ, відбувається теж саме що й з багатьма філософами. Дбаючи про форму, вони втрачають зміст. Я працював одного разу у садівника. Він вручив мені садові ножиці й велів мені підстригти лаврове дерево. Воно стояло в горщику й на свята його давали в оренду. Для цього воно повинно було мати форму кулі. Я негайно почав підстригати буйні пагони, але як я не намагався досягти сферичної форми, мені це довго не вдавалось. То з одного, то з іншого боку я відрізував надто багато. Коли ж нарешті куля вийшла, вона була дуже маленькою.” Садівник сказав розчаровано: „Добре, це куля, а де лавр?”

³ Brecht B. Geschichten vom Herrn Keuner. Zürcher Fassung / Hrsg. von Erdmut Wizisla. - Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004. - 127 S.

Дружні послуги

Пан К. поділився наступною історією як прикладом правильного способу зробити друзям послугу. До старого араба прийшли троє молодих людей і сказали йому: „Наш батько помер. Він залишив нам сімнадцять верблюдів і розпорядився в заповіті, що старший повинен отримати половину верблюдів, середній – третину, а молодший – дев'яту частину. Тепер ми не можемо домовитись про розділення. Допоможи нам, виріши це!” Араб подумав і сказав: „Як я бачу, вам бракує одного верблюда, щоб можна було добре ділити. У мене самого тільки один верблюд, але він у вашому розпорядженні. Беріть його, діліть спадок і поверніть мені лише те, що залишиться.” Вони подякували за цю дружню послугу, забрали верблюда й поділили вісімнадцять верблюдів так, що старший отримав половину, це дев'ять, середній – третину, це шість, і молодший – дев'яту частину, це два верблуди. На їхній подив, після того як вони відвели своїх верблюдів убик, один верблюд залишився. Брати повернули його їхньому старому другові, повторюючи слова вдячності.

Пан К. назвав цю дружню послугу правильною, тому що вона не вимагала особливих жертв.

Надійність

Пан К., який виступав за врегулювання людських стосунків, все свої життя був залучений до боротьби. Одного разу він знову зіткнувся з неприємною ситуацією, вона вимагала вночі розшукати кілька місць зустрічі, які знаходилися далеко одне від одного. Оскільки він був хворий, він попросив у свого друга пальто. Той пообіцяв йому свій одяг, хоча він сам через це був змушений скасувати невеличку домовленість. Ввечері стан пана К. погіршився настільки, що візити були вже ні до чого, йому було потрібно зовсім інше. Проте й незважаючи на брак часу пан К. забрав вчасно пальто, яке вже стало йому непотрібне, ревно дотримуючись домовленості зі свого боку.

Безпорадний хлопчик

Пан К. говорив про погану звичку, мовчки ковтати зазанану несправедливість і розповів наступну історію: „Перехожий запитав хлопчика, який тихенько схлипував, чому той плаче. „Я зібрав гроші на кіно, у мене були дві монети”, сказав хлопчик, „тоді до мене підійшов якісь хлопець і забрав у мене одну”, він показав на хлопця удалині. „Невже ти не кликав на допомогу?” запитав чоловік. „Кликав”, сказав хлопчик і схлипнув голосніше. „Ніхто тебе не почув?” розпитував його далі чоловік і ніжно гладив його. „Ні”, ридав хлопчик. „Невже ти не можеш кричати голосніше?” знову запитав чоловік. „Тоді давай

сюди й другу.” Він забрав у хлопчика останню монету і спокійно пішов далі.”

Питання, чи є бог

Один чоловік запитав пана К., чи є бог. Пан К. сказав: „Я раджу тобі подумати, чи зміниться твоя поведінка після того, як ти отримаєш відповідь на це питання. Якщо вона не зміниться, тоді ми можемо залишити питання без відповіді. Якщо вона зміниться, тоді я можу допомогти тобі принаймні тим, що скажу, ти вже вирішив: тобі потрібен бог.”

Розмови

„Ми не можемо більше говорити один з одним”, сказав пан К. одному чоловікові. „Чому?” спитав той перелякано. „У вашій присутності нічого розумного не спадає мені на думку”, поскаржився пан К. „Але ж для мене це нічого”, втішив його чоловік. – „Я вірю”, сказав пан К. гірко, „проте для мене це дещо.”

Гостинність

Коли пан К. користувався чияюсь гостинністю, він залишав свою кімнату такою, якою вона була до нього, адже він не поділяв думку, що людина накладає відбиток на своє оточення. Він намагався навпаки так змінити свою сутність, щоб вона гармоніювала з житлом; проте від цього не мало страждати те, що він якраз збирався робити.

Коли пан К. сам надавав гостинність, він пересував принаймні один стілець або стіл на інше місце, зважаючи таким чином на свого гостя. „Я сам краще визначу, що йому підійде!” говорив він.

Пан К. у незнайомому будинку

У незнайомому будинку, перш ніж іти спати, пан К. шукав виходи з нього, більше нічого. На запитання про причини такої поведінки він відповів зніяковіло: „Це стара прикра звичка. Я виступаю за справедливість; за цих обставин добре, якщо моя квартира має більше ніж один вихід.”

Мудрість і поведінка

До пана К. прийшов професор філософії й розповів про свою мудрість. Через деякий час пан К. сказав йому: „Ти сидиш незручно, говориш незручно, думаєш незручно.” Професор філософії розлютився й сказав: „Я хотів щось дізнатися не про себе, а про зміст того, що я говорив.” „Це не має змісту”, сказав пан К. „Я бачу, як ти крокуєш непевним кроком і не досягаєш жодної цілі під час руху. Ти говориш неясно, і ясність не з'являється, поки ти розмовляєш. Коли я бачу твою поведінку, мене не цікавить твоя ціль.”

Якби пан К. покохав Людину

Пана К. запитали: „Що б ви робили, якби покохали людину?” „Я зробив би ескіз і дбав би про відповідність.” „Ви маєте на увазі ескіз?” „Ні”, сказав пан К. „людину.”

Пан К. і послідовність

Одного разу пан К. звернувся до одного зі своїх друзів із наступним питанням: „Віднедавна я спілкуюсь з чоловіком, який живе навпроти мене. Зараз у мене вже немає бажання продовжувати наші стосунки; проте мені бракує підстав не тільки для спілкування, але й для розриву. Тепер я дізнався, що, коли він нещодавно купив маленький будинок, який він до цього орендував, відразу зрубав сливу перед вікном, через яку у будинку було недостатньо світла, хоча сливи були ще напівстигли. Скористатись мені цим як причиною для розриву стосунків, принаймні ззовні або принаймні зсередини?”

Через кілька днів пан К. розповів своєму другові: „Я розірвав стосунки з чоловіком; уявіть собі, він кілька місяців вимагав від тодішнього власника будинку зрубати дерево, яке йому заважало. Власник не хотів це робити, він хотів зібрати плоди. А коли будинок перейшов до мого знайомого, він дійсно зрубав дерево, на якому було повно неспілих плодів. Тепер я припинив спілкування з ним через його непослідовну поведінку.”

*З німецької переклала
Світлана Соколовська*

Оригінальність

Сьогодні, жалівся пан Койнер, є повно людей, які привселюдно вихваляються, що можуть самотужки писати великі книги, і всім це подобається. Китайський філософ Чжуан-цзи написав ще у зрілому віці книгу зі ста тисяч слів, яка складалася на дев'ять десятих з цитат. Таких книг у нас вже більше ніхто не взмозі написати, бо не вистачає духу. Як наслідок, думки виробляються лише у власній майстерні, і ледачим вважається той, в кого їх виходить менше. Звичайно, жодну думку не можна запозичити, так само як не можна цитувати жодного формулювання думки. Як мало потрібно їм всім для своєї праці! Перо і трохи паперу – от і все, що у них є! І без жодної допомоги, з обережкою жалюгідних матеріалів, які можна принести самому, вони будують свої халупи! Вони не знають споруд більших за ті, що можна звести самотужки!

Успіх

Побачивши, як одна актриса проходила повз, пан К. сказав: «Вона гарна». Його знайомий сказав:

«Останнім часом вона дуже успішна, тому що така гарна». Пан К. незадоволено відповів: «Вона така гарна, тому що успішна».

Пан К. і кішки

Пан К. не любив кішок. Вони не здавалися йому друзями людей; тож і він не був їхнім другом. «Якби у нас були однакові інтереси, — сказав він, — то мене не хвилювало б їхнє вороже ставлення». Але пан К. дуже не любив зганяти кішок зі свого стільця. «Лягти відпочити – це теж робота», — казав він, — вона теж повинна бути вдалою». І також тоді, коли кішки нявчали під його дверима, він вставав зі свого ложа навіть в холод і впускав їх в теплий дім. «Їхній розрахунок дуже простий, — сказав він, — якщо вони кличуть, то їм відкривають двері. Якщо їм перестануть відкривати, то вони перестануть кликати. Кликати – це вже прогрес».

Улюблена тварина пана К.

Коли пана К. запитали, яку з тварин він цінує найбільше, то він назвав слона і пояснив це так: «Слон поєднує хитрість з силою. Це не та жалюгідна хитрість, якої вистачить лише, аби втекти від погоні чи роздобути їжі, не потрапивши нікому на очі, а та хитрість, яка володіє силою для великих справ. Туди, де була ця тварина, веде широкий слід. Проте вона доброзичлива і з почуттям гумору. Вона – хороший друг і не менш хороший ворог. Дуже велика і важка, але й проте дуже прудка. Її хобіт доправляє до величезного тіла найменшу їжу, навіть горіхи. Він може налаштовувати свої вуха: чує лише те, що йому підходить. Живе він дуже довго, а ще товариський, і не лише зі слонами. Його повсюди однаково люблять і бояться. Завдяки певній комічності його навіть можуть вшановувати у нього товста шкіра, об неї ламаються ножі; але душа його ніжна. Він може сумувати. Може лютувати. Любить танцювати. Помирає у хащах. Любить дітей та інших маленьких тваринок. Він сірого кольору, і кидається у вічі через свою масу. Його не можна їсти. Він може добре працювати. Любить пити і радіти. Він робить свій внесок для мистецтва: постачаючи слонову кістку.

Природня тяга до наживи / збагачення

Коли хтось у товаристві назвав тягу до наживи природньою, пан К. розповів наступну історію про рибаків-старожилів. На південному узбережжі Ісландії є рибаки, які розбили тамтешнє море за допомогою буїв, закріплених якорями, на окремі ділянки і поділили між собою. До цих водяних полів вони прикіпили усім серцем, ніби до своєї власності. Вони відчують спорідненість з ними і ніколи б не покинули їх, навіть якщо там зник-

не уся до останньої риба, і зневажали жителів портових міст, яким продавали рибу, що впіймали, бо ті здавалися їм поверховою, відвиклою від природи пороною людей. Себе ж вони називають осідлими у воді. Якщо їм траплялися рибини по-більше, то вони залишали їх у себе в бочках, давали їм імена і дуже звалили до них, як до своєї власності. Останнім часом, кажуть, їхня економічна ситуація погіршується, але вони рішуче відмовляються від усіх спроб провести реформи, так що вже декілька урядів, які не поважали їхні звичаї, було ними повалено. Такі рибакі доводять беззаперечно силу тяги до наживи, якій людина підвладна по своїй природі.

Якби акули були людьми

«Якби акули були людьми, — запитала у pana К. маленька донька його господині, — то вони б краще ставилися до маленьких рибок?» «Авжеж. — відповів він. — Якби акули були людьми, то вони б наказали побудувати в морі для маленьких рибок велетенські ящики з якою завгодно їжею всередині, як з рослинами, так і з тваринами. Вони б піклувалися про те, щоб у ящиках завжди була свіжа вода, і взагалі підтримували б повну санітарію. Якби, наприклад, якась рибка поранила собі плавник, то його одразу б перев'язали, щоб вона не померла раніше визначеного акулами часу. Аби прогнати у рибок сумні думки, влаштовували б час від часу великі морські свята; бо веселі рибки смачніші за сумних. У великих ящиках були б, звичайно, й школи. У цих школах рибки вчилися б, як запливати до пащі акул. Їм знадобилася б, наприклад, географія, щоб знаходити великих акул, які десь ліниво лежать. Головним, звичайно ж, було б моральне виховання рибок. Їх би навчали на уроках, що немає нічого величнішого і прекраснішого для рибки, ніж з радістю принести себе в жертву, і що вони всі повинні вірити в акул, передусім, коли ті кажуть, що потурбуються про прекрасне майбутнє. Рибкам також пояснювали б, що це майбутнє можливе лише тоді, якщо вони навчаться бути слухняними. Рибки повинні остерігатися усіх низьких, матеріалістичних, егоїстичних і марксистських уподобань і одразу повідомляти акулам, якщо хтось з рибок проявляв такі уподобання. Якби акули були людьми, то вони, звичайно ж, вели б між собою війни, щоб захоплювати чужі рибні ящики і чужих рибок. Воювати вони наказували б своїм власним рибкам. Вони навчали б рибок, що між ними і рибками інших акул полягає величезна відмінність. Рибки, проголошували б вони, як відомо, німі, але мовчать вони на зовсім різних мовах і тому аж ніяк не можуть зрозуміти одне одного. Кожній рибці, яка під час війни убивала б кілька інших рибок,

ворожих, які мовчать іншою мовою, вони чіпляли б маленький орден з водоростей і присвоювали звання героя. Якби акули були людьми, у них, звичайно ж, було б і мистецтво. Були б гарні картини, на яких зуби акул поставали б у пишних фарбах, а їхні пащі зображувалися б як парки розваг, в яких можна пречудово повеселитися. У театрах на морському дні можна було б побачити, як героїчні рибки із захватом пливають у пащі до акул, а музика була б такою прекрасною, що під її звуки рибки, на чолі з капелою музикантів, замріяно і, поринувши у найприємніші думки, потоками вливалися б до акулячих пащ. Навіть релігія була б, якби акули були людьми. Вона проповідувала б, що для рибок лише у животі акул розпочинається справжнє життя. Між іншим, якби акули були людьми, було б покладено край тому, що всі рибки, як от зараз, є рівними. Деякі з них отримали б посади і вищий за інших статус. Більші навіть змогли б пожирати менших. Для акул так було б навіть краще, бо тоді їм самим частіше перепали б на обід більші шматки. І ці більші рибки, які мали б певний пост, піклувалися б про порядок серед рибок і ставали б вчителями, офіцерами, інженерами по будівництву ящиків і т.д. Коротше кажучи, культура у морі настала б взагалі лише тоді, коли б акули були людьми».

Похвала

Коли пан К. почув, що його хвалять колишні учні, то сказав: «Коли учні вже давно забули помилки майстра, він сам все ще пам'ятає про них».

Чекання

Пан К. чекав на щось день, потім тиждень, а потім ще й місяць. В кінці він сказав: «Місяць я б ще зміг спокійно почекати, але не цей день і не цей тиждень».

Мистецтво не давати хабарів

Пан К. порекомендував одному купцю чоловіка через його непідкупність. Через два тижні прийшов той купець до pana К. і запитав: «Що ти мав на увазі, коли говорив про непідкупність?» Пан К. сказав: «Якщо я кажу, що той чоловік, якого ти наймаєш, непідкупний, то я маю на увазі, що ти не можеш дати йому хабаря». «Он як, — промовив купець стурбовано, — я вже боюся, що твоя людина візьме хабаря навіть від моїх ворогів». «Цього я не знаю», — сказав пан К. без жодного інтересу. «Але ж він, — розлючено вигукнув купець, — готовий погодитися з усім, щоб я не сказав, отож він і від мене візьме хабаря!» Пан К. посміхнувся гордовито. «Від мене він хабаря не отримає», — сказав він.

Любов до батьківщини, ненависть до «патріотів»

Пан К. не вважав за потрібне жити у якійсь певній країні. Він казав: «Голодувати я можу всюди». Але одного дня він йшов містом, яке захопив ворог країни, в якій він жив. До нього підійшов офіцер цього ворога і примусив зійти з тротуару. Пан К. зійшов з тротуару і помітив, що обурився на цього чоловіка, і не лише на цього чоловіка, але й, передусім, на країну, до якої належав цей чоловік. Тож у нього виникло бажання, щоб вона була стерта з лиця землі. «Що, — запитав пан К., — змусило мене стати на цю хвилину націоналістом? Те, що я зустрів націоналіста. Але саме тому слід знищувати дурість, бо вона робить дурним кожного, хто їй трапляється».

Чиновник, без якого не обійтися

Про одного чиновника, який вже досить довго сидів у своєму службовому кріслі, до пана К. дійшли хвалебні відгуки, що без нього нібито не можна обійтися, такий він хороший чиновник. «Чого це без нього не можна обійтися?» — запитав пан К. роздратовано. «Уся служба без нього зупиниться», — сказали ті, хто так хвалив його. «Як же він може бути хорошим чиновником, якщо вся служба без нього зупиниться?» — сказав пан К. — У нього ж було вдосталь часу так впорядкувати свою службу, щоб можна було обійтися і без нього. Чим же він тоді, власне кажучи, займається? А я вам скажу чим: здирництвом!».

Нелегка робота найкращих

«Над чим Ви працюєте?» — запитали у пана К. Пан К. відповів: «Маю дуже нелегку роботу, готую свою наступну помилку».

Терпима кривда

Співробітника пана К. звинуватили, що той нібито вороже ставиться до нього. «Так, але лише за моєю спиною» — захищав його пан К.

Два міста

Пан К. надавав перевагу місту Б. перед містом А. «У місті А., — сказав він, — мене люблять; але у місті Б. до мене поставилися дружньо. У місті А. люди були корисними для мене; але у місті Б. людям був потрібен я. У місті А. мене запросили до столу; але у місті Б. мене запросили на кухню».

Давно не бачилися

Один чоловік, який давно не бачив пана К., привітався з ним такими словами: «Ви зовсім не змінилися».

«Ой!» — сказав пан К. і зблід.

Заходи проти насилля

Коли пан Койнер, мислитель, публічно виступив перед аудиторією проти насилля, то помітив, як люди відверталися від нього та йшли геть. Він озирнувся і побачив, що за ним стоїть — насилля.

«Що ти сказав?» — запитало насилля.

«Я виступав за насилля», — відповів пан Койнер.

Коли пан Койнер пішов, його учні запитали, чому він прогнув спину. Пан Койнер відповів: «Моя спина не для того, щоб її ламали. Саме мені потрібно прожити довше за насилля».

І пан Койнер розповів наступну історію:

До помешкання пана Егге, який навчився казати «ні», одного дня за часів беззаконня прийшов агент. Він пред'явив посвідчення, яке було видано від імені тих, хто правив містом, і на якому було написано, що агенту має належати будь-яке помешкання, куди ступить його нога. Так само йому має належати будь-яка їжа, яку він забажає. Так само йому повинен служити кожен, хто б не потрапив йому на очі.

Агент сів на стілець, забажав, щоб дали поїсти, помився, ліг в ліжку і запитав, повернувшись обличчям до стіни, перед тим, як заснути: «Ти будеш мені служити?»

Пан Егге вкрив його ковдрою, відганяв від нього мух, охороняв його сон, і так само, як і в цей день, підкорявся йому сім довгих років. Він робив для нього все, що завгодно, але уникав лише одного. Він не промовив ані слова. Коли ж минуло сім років, за які агент розтовстів, бо тільки те й робив, що їв, спав і віддавав накази, агент помер. Тоді пан Егге закутав його в стару брудну ковдру, витяг з будинку, вимив кімнату, де той спав, побілив стіни, зітхнув з полегшенням і відповів: «Ні».

Про тих, хто несе знання

«Той, хто несе знання, немає права ні боротися; ні говорити правду; ні робити послуги; ні їсти; ні відмовлятися від почестей. У того, хто несе знання, з усіх чеснот є лише одна: та, що він несе знання», — сказав пан Койнер.

Пан Койнер і прояв

Пан Койнер настільки не міг терпіти, коли люди були зйняті самі собою, що він навіть запропонував, по можливості стримувати прояв будь-якого суму чи радості, аби не виникло враження, що ця людина занадто зайнята сама собою. «Як же я можу розповідати кожному одну і ту ж історію? Як бути для кожного одним і тим же? — казав він. — Не для кожного буваю я сумним чи радісним».

Приклад хорошого навчання

Як приклад хорошого навчання пан Койнер назвав наступний:

Математик Д. розповів своїй маленькій пле-мінниці, яка вірила у ангелів, що у нею за спиною стоїть ангел, але коли вона обернулася, його там не було, і не було навіть тоді, коли обернувся він. Вона оберталася раз за разом, і її дядько постійно стверджував, що ангел все ж таки стоїть у неї за спиною.

Слава

Одного чоловіка, який йому якось допоміг, пан Койнер дуже прославляв. «Ти так, напевно, прославляєш його, аби він тобі знову допоміг», — сказав один із слухачів гнівно. «Та що Ви, — став захищатися пан Койнер, — але я хотів би, щоб мені допомагали лише прославлені люди».

Пан Койнер і смерть

Пан Койнер уникав похорон.

*З німецької переклав
Микола Ліпісівіцький*

Д-р Ермудт ВІЦИСЛА

«ЯК ЖЕ Я МОЖУ РОЗПОВІДАТИ КОЖНОМУ ОДНУ І ТУ Ж ІСТОРІЮ?»

Післямова¹

Друга спроба написати «Історії пана Койнера» — це спроба зробити жести придатними для цитування.

Брехт. «Спроби», Номер 1

I

Так дивно, як манускрипт перетворюється під час роботи на фетиш!», — занотував собі Брехт під час написання «Кар'єри Артуро Уї» 1941 року у Фінляндії. «Я повністю залежний від зовнішнього вигляду свого манускрипту, в який я постійно щось вклеюю і який підтримую на високому естетичному рівні». В Цюрихській папці, яка була віднайдена лише нещодавно і має назву «історії про п к» є смужка паперу з посланням «правда — мій будинок і мій автомобіль!», яке надруковане на тоненькому папері і, як це любляв Брехт, сумлінно вирізане та приклеєне зсередини на титульній сторінці обкладинки папки, мабуть, у Цюриху незадовго до повернення з еміграції. Така собі таємна записка. Він повідомляє про ті цінності, яких позбавили письменника Гітлер і його режим. «Мене вони теж пролетаризували, — казав він наприкінці липня 1938 року під час датського екзилу Вальтеру Беняміну, який занотовував його висловлювання. — Вони не лише забрали у мене мій дім, мій рибний став і моє авто, вони також вкрали у мене мою сцену і мою публіку». Згодом Брехт розповідав Кете Рюліке, своїй співробітниці, що він «повісив над своїм робочим столом у Сковсбостранді клаптик паперу з написом «Мій дім, моє авто, моя публіка. Саме це забрали у нього нацисти, і він хотів повернути це собі назад».

З огляду на програмні для нього положення і на аскетизм його зовнішнього вигляду Брехтівська здатність до насолоди потрапила певною мірою у забуття. Про його естетичне ставлення до

манускриптів, книг, люльок для паління, предметів одягу, масок, китайських малюнків на сувоях, килимів, меблів свідчать описи і навіть інвентарні списки в «Журналах». Письменник звертав особливу увагу на красу самого виконання, на матеріали такі, як: шкіра, шовк, дерево, мідь чи олово, і на пропорції. «Що за благодатні розміри!» — хвалив він у своєму вірші «Часи мого багатства» будинок із рибним ставком в місті Уттінг на Аммерзеє. Лише впродовж семи тижнів Брехт зміг «насолоджуватися володіннями», а потім був змушений разом із сім'єю тікати з Німеччини.

Будинок, автомобіль, ставок, публіка: слово «правда», яке дійшло до нас лише у цьому варіанті висловлювання, вказує на те, що тут не розігрується козирна карта людини, яка має певні статки. Не «мою», а просто правду захотіли привласнити собі нацисти. Щоб вирвати у них правду, як по-янював Брехт у «П'яти труднощах, коли пишеш правду», потрібно мати «сміливість», щоб писати правду, «розум», щоб її розпізнати, «вміння», щоб зробити її придатною для використання у якості зброї, «власні судження», щоб вибрати тих, в чиїх руках вона буде ефективною, «хитрість», щоб розповсюдити її серед них. У потаємній записці до нас дійшов заклик до боротьби, який черпає свою силу із досвіду втрат.

Усе своє життя пан Койнер не може собі уявити без боротьби, що надає йому рис *alter ego*, псевдоніма поета. Цей образ, як і його винахідника, не оминула доля еміграції. Під час втечі Койнера через кордон він був змушений залишити усі свої літературні праці, як розповідається в одній з історій. Переслідування і спротив приниженню визначають політичну атмосферу в «Історіях пана Койнера». У них містяться вказівки щодо поведінки людини, оголошеної поза законом. Носії знання не мають права виказати себе. Мисляча людина переживає бурю згортаючись до свого найменшого розміру. Подібні скорочення необхідні для виживання: «Мисляча людина не використовує забагато світла, не з'їсть зайвий шматок хліба, не подумає зайвий раз». Пан Койнер перебуває в гостях «у певною мірою чужих людей». «Я за справедливість», — каже він, заходячи до чужого помешкання. «Тільки там мені добре, де помешкання має кілька виходів». Це бажання перестрахуватися було притаманне і самому письменнику. Аби займатися своїм ремеслом, йому були обов'язково потрібні помешкання з кількома виходами і сумки для швидких від'їздів, написав він у своєму листі до Терези Гізе у квітні 1948 року.

Хтозна, чи не мав Брехт на увазі історію пана К. про «Очікування», коли того ж місяця писав з Цюриху до Фердінанда Райера: «Загалом же ми займаємося найважчою справою емігрантів: очікуванням?» Повернення з еміграції було вже зо-

¹ Переклад здійснено за виданням: Wizisla E. Wie dürfte ich jedem die gleiche Geschichte erzählen? — Nachwort // Brecht B. Geschichten vom Herrn Keuner. Zürcher Fassung / Hrsg. von Erdmut Wizisla. — Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004. — S. 111-120.

всім близьким, терпіння вичерпалося. Підраховувалися втрати, до сподівань, пов'язаних із поверненням на батьківщину додавалася турбота про своє майбутнє, і не лише творче. Розповіді про події в Німеччині він назвав «темними» одразу ж після прибуття до Європи на початку листопада 1947 року. Прибувши до Цюриха, він пише разом із іншими письменниками заклик до миру, в якому йдеться про те, що очікування нової війни паралізує відбудову, що світ вже не стоїть перед вибором між миром і війною, а між миром і загибеллю. Для письменника і театрального діяча перебування у Цюриху перед поверненням до Берліну стало поворотним моментом. Він розгорнув небувалу активність у творчості. Місто на берегах річки Ліммат отримало статус центрального офісу фірми «Брехт». Із Зуркампом він обговорює можливість продовження видання або ж перевидання «Спроб» у вигляді серії творів, що було його «основною справою». Рут Берлау і Каспар Нейер були його партнерами під час компонування тому з «Моделею Антігони 1948». Кувалися плани видання й інших книг, організовувалися публікації в газетах і журналах, переклади, публічні читання, радіотрансляції, але передусім театральні постановки і власні режисерські проекти. Досить обережно поставився Брехт до намірів інсценізувати свої п'єси в Німеччині. Театри не зможуть поставити ці п'єси «відповідно до стилю», побоювався він. Краще було б, зробити це самому. У лютому 1948 року він поставив у театрі міста Кур «Антигону Софокла». Він використав переклад Гельдерліна, у якому відкрившавські інтонації, гімназійні конструкції латиною і щось «Гегелівське». «Можливо, повернення у німецькомовний простір підганяє мене працювати». Вистава проходила майже без публіки, як повідомляв Макс Фріш. «Головним для Брехта було те, що він міг проводити репетиції. Він аж ніяк не поспішав з come-back. Неважливо де, в Курі, чи в Цюриху — Брехт проводив репетиції для Берліна».

В Фельдмайлені на березі Цюрихського озера, куди Фріш щотижня навідувався в гості, родина Брехт отримала можливість проживати в Ренати Мертенс Бертоцці і Гансвальтера Мертенса «на території розсадника дерев». Брехт, якого вважали «комуністичним агентом», перетворився на об'єкт для гротескного шпіонажу з боку швейцарської служби державної безпеки. (Іронія долі: один з дрібних протоколістів мав ім'я як у головного героя великого драматичного фрагменту — Фатцера). Рені Мертенс виявилася — як писав Брехт 21 травня 1949 року Емілію Кастелані — не лише «справжнім знавцем його праць і прекрасною вченою», але й активною перекладачкою, літературним агентом, помічницею. Понад 50 років зберігала вона манускрипти в американських

картонних коробках, в яких колись пересилали каву: всі до єдиного п'єси, частково у невідомих версіях, тексти з теорії театру, прозові фрагменти, вірші — і папку з назвою «історії про п к».

Ця папка стала основою для зіставлення вже опублікованих і до того часу не опублікованих «Історій про пана Койнера», для одного з особливо важливих проектів того, кого Фріш азвав «схибленим на веденні записів» — для «Календарних історій», підготовлених 1948 року у Цюриху, надрукованих у берлінському видавництві братів Вайс у січні 1949 року. Ця книга стала візитівкою, першим, що почули від Брехта німці після війни. Вона зікінчується текстом під назвою «Давно не бачилися», який був написаний ще двадцять років тому, у 1930 році. Тепер він отримував нове значення: використовуючи персонаж пана К., автор, здавалося, висловлював власні страхи. Його давно не бачили на батьківщині, згідно з волею вже переможених керівників держави це мало б тривати тисячу років. Чи помітять його співвітчизники ті зміни, яких зазнав емігрант?

II

Вперше частину «Історій про пана Койнера» Брехт опублікував у першому номері «Спроб», який вийшов у світ у 1930 році. Там, так само як і у п'ятому номері, де була надрукована друга частина, короткі прозові твори перебувають у контексті текстів інших жанрів: навчальної радіоп'єси «Політ Ліндбергів», теоретичних роздумів про радіо, «Фатцера», «Святої Йогани скотобоєн» — тих робіт, робота над якими ще тривала і чия публікація в одному номері відповідала експериментальній спрямованості Брехтівської творчості до 1933 року. Першою історією слід вважати «Хто кого знає?». З неї Брехт розпочав у травні 1929 року новий записник.

Проте перша поява Койнера відбулася у вже згаданому фрагменті «Загибель егоїста Йогана Фатцера». Тут Койнер був введений на пізнішій стадії роботи над твором протягом 1929 року і спочатку інтегрований до нього як дійова особа, а потім все більше і більше набував рис вчителя, агітатора і коментатора і врешті-решт був виведений за межі робочого матеріалу для написання п'єси. У одній зі сцен, яка також дійшла до нас у папці «історії про п к», пан Койнер читає своїм товаришам уривки з «Комуністичного маніфесту». Койнер, таким чином, бореться проти анархізму, радикалізму і опортунізму — це дозволяє порівнювати його з Леніном. «Промова Койнера про літературизацію (під час пошиття штанів)» вказує на сподівання на безпосередній вплив: «Ви повинні читати книги, тоді настане револю-

ція!». Це також вказує на російського революціонера. Ленін вірив, як розповідав Брехт у розмові біля 1930 року, у те, що «якщо деякі люди будуть скрізь носити брошури у кишенях про спеціальне питання, відрахування із зарплатні робітників однієї з московських фабрик, то розпочнеться світова революція». Це, як коментував Брехт, віра у літературу, яку можна зустріти ще хіба-що у святих книгах. Разом із введенням образу Койнера проект «Фатцер» починає всихати до рівня мораліте, як стверджував Гайнер Мюллер у 1979 році у своїй доповіді «Койнер=Фатцер», яка була також опублікована як «Фатцер=Койнер»: «Тінь Ленінської партійної дисципліни, Койнер як дрібний міщанин в одязі накшталт Мао-Цзедуна, рахувальна машина революції». Віддалення від сцени зробило мислення Койнера незалежним, завдяки чому історії отримали свою привабливість.

Персонаж Койнера і надалі входив до репертуару письменника, цитується у деяких версіях, з'являється під ім'ям Койнера, ініціалами К. чи прізвиськом «Мислячий» у навчальних п'єсах, у «Книзі змін», у фрагментах п'єс «З нічого нічого не буде» і «Будівничий мостів», у першій версії «Життя Галілея» чи в окремих історіях і планах таких як «Завдання-головоломка» (Denkaufgabe), «Дві згоди» (Zwei Hergaben) чи «Побоювання пана Койнера» (Befürchtungen des Herrn Keuner) чи також як авторський псевдонім з двох частин «Артуро Уї», підзаголовок до якого звучить «(Драматична поема) К. Койнера».

Хто ж такий пан Койнер? Відповіді на це питання так само безкінечні, як і суперечливі, не можливо скласти певне уявлення про цей персонаж. Він вислизає, він, якщо зробити варіацію на назву пісні зі «Свендборзьких віршів», — «Ніхто і всі». Коли Брехт вкладає у вуста Галілею історію про «Заходи проти насилля», то він вигадує критського філософа Койноса. В імені Койнера ще раніше також і Ліон Фейхтвангер — згідно із словами Вальтера Беньяміна — віднайшов грецький корінь «койнос» (див. «койн», грецька розмовна мова, мова Нового заповіту, загальне). «Насправді пан Койнер стосується усіх, належить усім, тобто він є вождем», — писав у коментарях Беньямін. «Але він виглядає зовсім по-іншому, ніж ми собі уявляємо вождя. Він аж ніяк не ритор, не демагог, не гониться за ефектом і не сильна особистість». Пан Койнер відомий нам як чужинець, «швабський «Утіс», протилежність до грецького «Ніхто» Одісея». Інтерпретація Беньяміна безпосередньо походить від розмов з Брехтом, як про це передусім свідчить один запис до «Походження пана Койнера». У Брехта і його однокласників в Аугсбурзькій гімназії «був учитель, один єдиний, як каже Брехт, у якого вони чогось навчилися, хоча він їх геть нічого не навчив. Адже він був

ворогом. Його так навіть називали. На ньому клас розвивав ті вміння, які так необхідні потім в житті проти противників. Отож, цей чоловік так вимовляв звуки «ай» і «ой», що постійно їх плував. Про нього ходив жарт «Die alten Germanen meusselten ihre Zeuchen in Steuneuchen».² Відповідно до такого способу вимови Keiner — адже «Keiner» [utis] є у Брехта первісним ім'ям для мислячого — перетворюється на Keuner. Це ім'я звучить дивним чином дуже схоже на грецьке «койн» — і це нормально, адже мислення є загальним».

Койнер — це рупор автора, фігура для гри і проєкції, грубувата, з гострими кутами, дратуюча, відома на ім'я і водночас анонімна, іронічний злам тону, навіть відчуження Брехтівських інтенцій. Гюнтер Андерс називав Койнера опудалом самого Брехта, який грав роль «морально бездоганної людини», так само як і «аморальної людини, бо він ж був філософом, тобто не догматиком, а експериментатором». Позиція мислячої людини не відповідає звичним очікуванням і нормам. З «Ручного оракула», який також складається з цих історій, можна сформулювати лише такі правила, які суперечать одне одному. Збивати зпантику — ось програма.

Чи можна було б матеріалізувати Койнера, якби назвали його рідинні зв'язки? У ньому вбачали єзуїтські риси. Спілкування повне парадоксів, співвідношення між сентенцією і оповіддю нагадує також вчення і тлумачення раввинів. Якщо подивитися на праведних і неправедних учнів Койнера, вважай Христа, на важливість навіть зовсім побіжних зауважень, на бажання дійти до наступних поколінь, то можна стверджувати, що він говорить як Ісус, навіть попри дуже дивні прояви: «Так, як їм я, ви їсти не будете. Але якщо ви їсте так, як їм я, то це піде вам на користь». Д-р Стівен Бок вказав також на те, що «coinet» англійською означає «монетник, фальшивомонетник, винахідник (слів)». А такі аспекти як ізоляція й інакшість наближають Койнера до К. у Кафки. Койнер, проте, також належить до, створеної Полем Валері, великої родини ідейних чудовиськ мосьє Тесте. У обох китайські риси, як писав Беньямін, обоє «неймовірні пройдисвіти, неймовірні мовчуни, неймовірно ввічливі, неймовірно старі, неймовірні конформісти».

Пролог до першої публікації, у якому йшлося про те, що «Історії про пана Койнера» — це «спроба зробити жести придатними для цитування», вказує на безпосередній зв'язок з Брехтівськими театральними експериментами. «Грати по пам'яті (цитувати жести, пози)», — так звучала «формула» для епічного театру, яку драматург, як прига-

² Нім. «Стародавні германці висікали свої знаки в скелястих дубах». В німецькому оригіналі всі дифтонги „ei“ замінені на „eu“.

дувала Елізабет Гауптман, придумав у 1926 році. В жестах і позах проявляється поведінка людей за певних суспільних умов. «Зробити придатним для цитування вчорашнє» — це одне з найважливіших досягнень епічного театру» (Беньямін). Передумовою для пізнання є глядач, який розслаблено відкинувся на спинку свого крісла. Для мислячої людини має пасувати «ненабридлива, питлива і знаюча поза». Його слід було б, якби він колись таки з'явився на сцені, виносити туди лежачим, як підсумовував Беньямін уявлення Брехта, «бо мисляча людина не завдає собі клопотів».

Комусь, можливо, захочеться розповісти біографія Койнера. К., схоже, працював вчителем, він знав основи юриспруденції, читав філософсько-історичну літературу і вірші. Він знімав помешкання у якоїсь пані, мав сина, племінницю, учнів, подругу, актрису, спортивного сусіда, міг водити автомобіль, співати і т.д. І чим більше ми зводимо все до купи, тим більше стає очевидно, що Койнер залишається значною мірою позбавленим особистісних рис. Біографічні відомості виявляються оманливими, вони не створюють певну ідентичність, ті дані, які зібрані про Койнера, опираються додмкванням. Його обличчя — це маска. Він — «Людина без властивостей» (Клаус Гайнріх). Напруга між віддзеркаленням автора і повністю вигаданою постаттю, яка немає з ним нічого спільного, передусім, якщо читати їх як певний цикл. Це пустотлива і зарозуміла гра з персонажем, під якого автором вигадуються обставини, афекти і звички і який проте не набуває рис особистості, а залишається фантомом, породженням фантазії, принципом.

З німецької переклав Микола Ліпісівіцький

ЗУСТРІЧІ З БРЕХТОМ



Ерік БЕНТЛІ¹

НЕДІЛЬНІ ВЕЧОРИ В САНТА-МОНІЦІ

Англійський літературознавець і перекладач Ерік Русел Бентлі (нар. 1916 р.) відвідав у червні 1942 року у Санта-Моніці Брехта і попросив його про допомогу у двомовному виданні віршів. Бентлі швидко став для Брехта справжнім фахівцем англійськомовних перекладів та їх надрукування, що, особливо після повернення Брехта до Європи, повинно було б виявитися розумним, навіть простим. Брехт також уповноважив перекладача вести для нього переговори про постановку п'єс. Бентлі був молодим, сприйнятливим, почав рано займатися творами поета і продовжував робити це тривалий час. Він переклав багато віршів та п'єс, поставив їх на сцені і проаналізував у таких книгах, як *«The Playwright as thinker»* (1946) та *«In search of the theatre»* (1953). Пишучи Фердинанду Рейхеру у липні 1949, Брехт зазначив, що Бентлі «проробив чудову новаторську роботу, відкривши Університетський театр».

У січні 1949 Бентлі поїхав на тиждень до Берліну та відвідав Брехтівську постановку п'єси *«Кураж»* у Німецькому театрі. Наступного року в Мюнхені, під час постановки Брехтом цієї ж п'єси Бентлі був асистентом режисера. 1954 року Брехт запросив Бентлі на майстер-клас до Академії мистецтв. У листопаді 1954 він писав, що не знає в Штатах нікого, «хто б настільки компетентно, як Ви, висловлювався про переклади, театр, акторів, режисерів і т.д.». Але він, мабуть, також чув, що переклади Бентлі більше піддаються читанню, аніж мовленню. Про це говорить і Елізабет Гауптман у своєму свідченні з липня 1956 року, де йдеться про те, що Брехт цінував Бентлі більше як літературознавця, ніж як перекладача.

Текст є уривком з німецького варіанту книги спогадів Бентлі про Брехта, яка вперше з'явилася англійською мовою 1985 року під назвою *«The Brecht memoir»*.

The Coronet Theatre, Лос-Анджелес, Каліфорнія. 31 липня 1947. Дозвольте мені трішки похвалитися: я сидів біля Петера Лорре, за Інґрід Берман і перед Чарлі Чапліном. Вже самого Лорре було б достатньо: він був, можливо, найінтелігентнішим з усіх акторів, яких я коли-небудь зустрічав, навіть коли він перед молодим професором Бентлі трохи вже занадто хвалився своєю начитаністю. («Що сказав би Гайдеггер на це?») Зараз

прем'єра *«Галілео»*, і Лорре розповідає мені, як би він поставив цю та інші п'єси Брехта, так, він інсценував би їх всі, відколи з 1920 року знає, що ББ – драматург, поет нашого часу... Брехт нервується перед тим, як піднімуть завісу. Він біжить з театру до найближчого магазину-аптеки і говорить, задиhaючись: «Мені потрібен Seven-Up!»

З лижної бази Джея Лафлінза в Юті, де я провів свою відпустку, я поїхав разом з Майєю, моєю дружиною та співробітницею, до Л.А.² Родина Брехтів поселила нас у своєму літньому будинку. Я пригадую, що стіни у ванній кімнаті дружини Брехта Гелени Вайгель замість шпалер були обклеєні китайськими газетами. Гелена чудово готувала і була хорошою господинею. Міщанські порядки? Ні, Брехт жив подвійним життям, і нам було важко не заплутатися. Хоча він і вечеряв разом з родиною, проте за кілька кілометрів він винаймав будинок для Рут Берлау і після вечері, здебільшого, пропадав там. Вранці він повертався «додому» до своєї кімнати, щоб попрацювати. Нам з Майєю доводилося їздити то туди, то сюди між двома будинками. Іноді нас запрошував до себе Петер Лорре, який жив на досить широку ногу. Коні! Атрибутом зіркового життя для Лорре була власна стайня. Поряд з ним жила також і власна дружина пані Гауптман. Ні, не коханка, а порадиця і близька подруга. Вона називала себе «особистою секретаркою».

Постійне ходіння туди сюди у будинку Брехтів будь-кого могло вивести з рівноваги. Одна лише Гелена Вайгель облаштувалася там і, здавалося, що справді жила там. Просто незбагненно, як їй вдавалося накривати на стіл для всіх тих людей, які несподівано з'являлися в різний час. Син та донька – Штефан і Барбара – вже показували симптоми тієї «хвороби», яку називають порізнотою і від якої страждають всі діти видатних осіб. Ознаки перевтоми, виснаженості, але й також протесту...

Здавалося, Брехтові було важко висидіти з родиною та друзями до кінця обіду. Перед десертом він часто втікав до своєї кімнати. Потім якось з'ясувалося, що він тікав до свого дивану та детективів. (Він читав детективи англійською; володів мовою набагато краще, ніж можна було б подумати, слухаючи його.)

Для людей, які вивчають Брехта, мабуть, незайвим буде знати про схильність його дітей до бунтарства. Лише через дітей ідея протесту знаходила доступ до Брехтівського мислення. Коли йому доводилося мати справу з кимось нахшталт Рут Фішер, у дівочтві Айслер, яка протестувала проти сталінізму, то він називав її свинею і наказував розстріляти. Друг його сина – Ганс, син Бертольда Фіртеля – розповідає, що Брехт часто кри-

¹ Переклад зроблено за публікацією Eric Bentley. Sonntagabends in Santa Monica // Wizisla E. (Hg.) Begegnungen mit Brecht. Leipzig: Lehmann Verlag, 2009. — S. 209 – 213.

² Л. А. (англ. L.A. – Los Angeles) — Лос Анджелес

чав, наказуючи вбити і його, при цьому повторював ключове слово: «Вбити, вбити, вбити!» Однак Ганс пояснює, що Брехт казав це лише у гніві і насправді не хотів цього. Пізніше він був дуже привітним до Ганса. Саме в цьому справа. Він дозволяв дітям протестувати. Хоча він стверджував, що не буде їх терпіти, але терпів. Якби він мав владу, то, без сумніву, засудив би дійсно до смерті таких людей, як Рут Фішер. Зрада Радянському Союзу була зрадою собі. Лише з великими ваганнями і навіть згодом тільки до певної міри ББ навчився бачити в самому Сталіні зрадника, «заслуженого вбивцю народу». Штефан Брехт та Ганс Фіртель були «троцькістами» (лапки тут, можливо, взагалі зайві), яких потрібно було терпіти, навіть в рідному домі, де толерантності стояла не на першому місці. Завдяки їм дух Бертольта Брехта не повністю затвердів.

Дуже дивно, що у книгах спогадів та біографіях майже немає інформації про Брехта як батька. Навіть я, хоч і не так часто бував вдома у Брехтів, можу яскраво пригадати деякі епізоди. Наприклад, його донька Барбара (це було в Цюриху, вона була вже юною пані) верещить: «Засуньте ваші соціальні інтереси куди завгодно!» – і закриває перед носом батьків двері до своєї кімнати. Або: ББ просить мене (це було ще пізніше, в Мюнхені) відіслати гроші своєму синові Штефану і похмуро додає: «Чому я відсилаю йому гроші? Адже він все витрачає на повій!»

Отже, «поганий батько», як і більшість письменників? У будь-якому разі під кінець – «справжній» батько-міщанин, оскільки у заповіті він призначає свої статки не тим, «хто добре підходить для цього», як він вимагає у «Крейдянському колі», а залишає все своїй вдові, іншим жінкам, які були в його житті (колишнім і теперішнім), і трьом дітям, які вижили. (Повна історія заповіту, краще сказати заповітів, занадто довга, щоб переказувати її тут, і до сьогоденного моменту, у 1988 році, відомі ще не всі факти).

Недільними вечорами Гелена Вайгель приймала гостей. Збиралося дуже приємне товариство: була невибаглива, задушевна атмосфера, пиво і нагода скуштувати один-два кулінарні шедеври Вайгель. Цій акторці чудово пасувала роль господині, навіть якщо її чоловікові не вдавалося перейняти роль господаря. Він зазвичай сидів у куток, де всі, хто мав бажання, могли його знайти. Вона в той час кружляла по кімнаті і стежила за тим, щоб кожен почував себе добре. Більшість гостей були німці, і розмови велися здебільшого німецькою. Було лише два типи присутніх людей: ті, для яких комунізм був відповіддю на все, та аполітичні діячі кіно й театру, як наприклад Чарльз Лафтон. Петер Лорре був незамінним гостем, тому що він був, мабуть, єдиним, хто почував

себе добре у двох світах і, крім того, міг вільно розмовляти німецькою та англійською. Одного разу був випадок, коли на слові комунізм, яке чітко й голосно пролунало, раптом постукали в двері. Всі замовкли. А чи не ФБР почуло слово і відразу ж перейшло до дій? Заходить товстенький маленький чоловік, широко й глузливо посміхаючись та зиркаючи очима. «Комунізм?, – голосно запитує він. – Комунізм?» Це був Петер Лорре.

Брехт покинув Америку за рік до того, як Генрі Воллес балотувався на пост президента. Однак рух за Воллеса вже розпочався, і для Брехта очікувана битва на виборах була ОСТАННЬОЮ БИТВОЮ. «Воллес або Третя Світова!» – проголосив він і при цьому зухвало витріщався. Його апокаліптичні погляди заважали йому піддатися на якісь ліберальні ілюзії щодо нацистів. Від самого початку він був переконаний, що ті ні перед чим не зупиняться. Іноді він усіх, хто добре ставився до капіталізму, називав нацистами. Я розповів йому, що хотів полетіти до Європи рейсом Youth Argosy, компанії, яка влаштовувала дешеві польоти для студентів і часто мала проблеми в аеропортах. Брехт був переконаний, що великі авіакомпанії знайдуть шляхи й засоби, щоб літак компанії Youth Argosy впав посеред Атлантичного океану. Він цілком серйозно порадив мені замовити квиток на інший рейс.

З німецької переклала Аліна Івасик

Петер ГУХЕЛЬ¹

ХИТРИЙ РЕАЛІСТ

Лірик, автор радіоп'єс і видавець Петер Гухель (1903-1981) знав Брехта з часів еміграції. У цей час їхні шляхи пересіклися лише наприкінці; занадто різними були їхні так звані літературні темпераменти. Повернення Брехта в Берлін з метою працевлаштування призвело до постійних їхніх зустрічей – в об'єднанні Академії мистецтв, на радіо, для якого Гухель створював передачі, в Берлінському ансамблі, в Аренсхопі на березі Балтійського моря, в Букові та в інших місцях. Уже в квітні 1950 року Брехт запропонував Гухелю, «відмінному лірику», стати членом новоствореної Академії мистецтв. Брехт і Гухель, які представляли Берлінським ансамблем та журналом «Значення і форма» дві організації, побудували культурно-політичну спілку. Гухель як генеральний редактор добився того, що в журналі «Значення і форма» з'явилися численні тексти Брехта. Жодному іншому митцю не присвячував журнал спеціальний випуск. Брехт брав активну участь у роботі редакції. Він рішуче захищав Гухеля від нападів культурної бюрократії. Спробам позбавити його посади опирався лише генеральний директор, оскільки Брехт попросив його про це. «Я втратив одного чудового друга і сильну підтримку «Значення і форми», писав Гухель після смерті письменника.

Можливо, текст був створений для однієї радіопередачі, яка, на жаль, не побачила світ. Послідовність частин манускрипту була не впорядкована, тому події були висвітлені в хронологічному порядку. Коректури Гухеля були враховані.

Вперше я побачив Брехта, коли він повертався в Берлін після п'ятнадцятирічної еміграції. У великій залі культурного об'єднання повинен був відбутися офіційний прийом Брехта. За святково прикрашеним квітами столом сиділи всі, кого вважали знаттю в тогочасній Східній Німеччині: полковник Тюльпанов, майор Дюмшітц і його офіцери, Пік, Ульбріхт, Бехер, Хагер, високопоставлені партійні діячі з політбюро, письменники, директори театрів та актори. Атмосфера була пожвавлена, всі напружено чекали чогось. Єдиним, хто не прийшов, був Брехт. Вольфганг Ланхгоф, директор Німецького

театру, нервово гортав свій рукопис, він повинен був декламувати «Легенди виникнення книги Тао Де Цзін на шляху Лао Цзи в еміграцію.» Пройшло майже півгодини, одягнені в смокінги офіціанти стояли нерішуче без діла, не знаючи, чи потрібно розпочинати сервірування. Партійні діячі і росіяни поступово втрачали терпець – Брехт все ще не прийшов. Нарешті послали невелику делегацію, яка повинна була забрати його з готелю. І так, Брехт нарешті з'явився.

Що сталося? Брехт покинув готель своєчасно. Коли він вимагав пропуск в будинок культурного об'єднання на Єгерштрассе, швейцар відмовив йому. Він не знав Брехта і був шокований його недбалючим зовнішнім виглядом: сіра куртка, відкрита сіра сорочка, кепка. Очевидно, Брехту не залишалося нічого іншого, як повернутися в готель. Щоб потрапити в залу, де відбувався захід, необхідно було дотримуватися дрес-коду: уніформа або смокінг.

Брехт сидів трохи безпорадно, навіть злякано, маленька сіра пташка між обшитими золотим галуном уніформами радянських офіцерів. Було очевидно, що Брехту неприємно бути винуватцем свята. Спочатку Брехта вітав лисий Тюльпанов, після нього кілька слів промовив східнонімецький культурний діяч, я не знаю, хто саме, можливо, то був Хагер, потім Ланхгоф представив відому балладу Брехта. Потім офіцери намагалися розпочати з ним розмову. Брехт був скромним слухачем, він говорив небагато. Після години тостів на адресу Брехта святкова зустріч підійшла до логічного завершення.

Власне кажучи, це було великою випадковістю, що я супроводжував Брехта, коли він вперше потрапив у віллу, яка була збудована Геленою Вайгель у Вайсензе. Перед тим ми були разом на пробах в Німецькому театрі, після цього він віз мене своїм стареньким авто пошкодженими війною вулицями Берліна. Коли ми прибули, Гелега Вайгель стояла біля відкритих дверей. У темному коридорі ми помітили стару селянську скриню. Простора вітальня була обставлена старовинними меблями. Брехт деякий час оглядався там, після чого тихо сказав: «Хоч би все було добре...»

Пізніше, ввечері, чулися над Вайсензе звуки акордеону, якась російська народна мелодія, яку наспівували солдати. Брехт слухав задумливо і сказав: «Це красиво». На іншому березі озера радянські солдати були розподілені по казармах. Неочікувано для мене Брехт запитав: «Скажіть, Гухель, це правда, що розповідають про вступ росіян?» Я був спантеличений, заперечувати ці інциденти я не міг, але я хотів заспокоїти Брехта, тому почав бурмотіти щось про неіснуючі борделі для солдатів... Але Брехт перебив мене: «Ні, Гухель, так не піде, йдеться врешті-решт про Червону Ар-

¹ Переклад зроблено за публікацією: Peter Huchel. Ein listiger Realist // Wizisla E. (Hg.) Begegnungen mit Brecht. Leipzig: Lehmann Verlag, 2009. – S. 271 – 280.

мію. Що стосується німецького робітника, то єдиним його володінням є його жінка, і коли вона до нього торкається...»

Моя перша довга розмова з Брехтом відбулася у Німецькому театрі на початку літа 1949 року. Я щойно випустив перший номер журналу «Значення і форма», і єдиним моїм бажанням було у спеціальному випуску ближче познайомити читача післявоєнного часу з Брехтом, оскільки тоді він був майже забутий, лише старші люди, які знали Брехта ще з двадцятих років, поважали його з якимось навіть майже містичним поклонінням. Я був досить схвилюваним, коли повідомляв Брехту свої наміри. Та ще більше я здивувався, коли Брехт погодився. Він одобрив також співробітників і помічників, яких я йому запропонував. Це були Герберт Іерінг, Ганс Майер і Ернст Нікіш. Коли я говорив про редакційні труднощі, передусім про малі гонорари, які я міг порахувати, про закони, які були створені Зуркампом, Брехт нібито розгладив це все одним жестом. Ми одразу поїхали до Зуркампа, який жив на той час на віллі С.Фішера у Груневальді, щоб провести переговори. Після досить довгих перемовин і суперечок (я був таким активним учасником, як ніколи) Петер Зуркамп погодився все-таки на публікацію «Кавказького крейдового кола», «Малого органона для театру», «Справи пана Юлія Цезаря» та віршів після еміграційного періоду.

Брехт дозволив мені зайнятися оформленням номеру. А пізніше, коли журнал вийшов друком, я отримав на своє здивування та радість лист від Брехта: «Я вдячний Вам за відмінний спеціальний випуск, це, відверто кажучи, моя перша публікація без власних зусиль, яка об'єднує мене з німцями, моя перша заявка про вступ у світ літератури».

Влітку 1950 року я відвідав Брехта в Аренсхопі. Культурне об'єднання надало йому в розпорядження просторий селянський дім, який знаходився прямо на березі моря. Він зустрів мене у невеличкій кімнаті, в якій із меблів були лише письмовий стіл, стілець та ліжко. Єдине вікно виходило в сад, де ріс кущ бузини.

Я запитав Брехта, чи купається він у морі та чи прогулюється берегом. Літо було особливо гарне. Але як виявилось, Брехт за останні три тижні, в які він перебував тут, жодного разу не був на морі. Йому вистачало виду з вікна на маленький селянський сад. Гелена Вайгель, мабуть, мала рацію, коли зауважила, що Брехт байдужий до природи. Зрозуміло, що його вірші не були обділені картинами природи, але це були завжди літературні пейзажі, країна Війона, шекспірівський опис Хайде, пейзажі Кіплінга чи Рембо. Тут він був, як вдома, знав кожну деталь. До пейзажів, які стосувалися саме Брехта, дійшов він лише на останніх роках свого життя. Але я впевнений, що

«бузиновий кущ» у його вірші «Важкі часи» був саме тим кущем, який Брехт бачив із вікна, коли жив у Аренсхопі.

Одного разу Брехт розпочав зі мною розмову щодо моїх робіт. Йому дуже подобався вірш «Жовтневе сяйво». Я пригадую один довгий диспут з ним через термін (або, можливо, навіть слово) «благодать», з використанням у моїх віршах якого він був незгодним. Вживання слова «благодать» сьогодні не виправдане, оскільки це термін з часів феодалізму або з області релігії. Я відповів йому: «Ви помиляєтесь в даній ситуації, Брехт. Подумайте про остаточні вердикти, які виникають через невеликі економічні злочини, всі, що через незначні упущення потрапляють у в'язницю, розраховують на амністію, аби тільки вибратись з усього цього». Я натякав на амністії Ульбріхта, які завжди діяли, коли всі в'язниці були катастрофічно переповнені. Звичайно, я знав, що не зміг передати, пояснити того, що мені ввижалося, але я хотів зіткнути Брехта з реальністю. Можливо, це було для Брехта не дуже приємно, оскільки він недавно породичався з Хорстом Бінеком, який був арештований в Потсдамі і засланий у Воркуту. Власне кажучи, для самого Брехта вторгнення в механізм апарату було справою безперспективною та безнадійною.

У 1951 році у Баварії відбулася Штарнберзька розмова. Деякі західнонімецькі письменники запросили на це засідання Брехта і Бехера, щоб обговорити з ними ситуацію розділеної Німеччини та розчленованої літератури. Брехт і Бехер погодилися прийти, але в останній момент змінили своє рішення: в Штарнберг вони відправили делегацію, до якої входили Віллі Бредель, Бодо Узе, Штефан Хермлін і я. Розчарування німецьких письменників було неочікувано велике, оскільки вони хотіли бачити на трибуні впливового культурного діяча Бехера, та митця, що повернувся до Німеччини, – Брехта. Цією неточністю і розпочалася суперечка про (за вказівками партії) звільненого «гурмана». Напад стосувався в основному культурного діяча Бехера, який дещо більше собі дозволив, та драматурга Брехта, який оголосив, що потрібно змінювати опротестовані положення. На перерві я підійшов до телефону, щоб поговорити з Брехтом. Я сказав йому: «У нас тут метушня. Чому Ви не приїхали? Люди не задоволені тут нашими поясненнями». Брехт сказав: «Гухель, скажіть їм, що Ви тільки що говорили зі мною і зараз повинні передати всім присутнім, що я дуже вдячним партії за те, що вона спонукала мене внести в п'єсу корективи». Після цієї розмови я стояв у телефонній будці трохи розгублений і ламав голову над тим, що сказав мені Брехт. Я був присутнім на генеральній репетиції «Гурмана» в театрі на Шіфбауердам, я стояв з Брехтом

і Дессау в другому ряді, одразу після того як ми прослухали організований партією концерт органної музики, і навіть сьогодні я ще ніби бачу на обличчі Брехта розчарування та обурення. В кінці-кінців я повернувся у зал засідання та виконав завдання, яке мені доручив Брехт.

Як одного разу відзначав Джойс: «Мовчати, емігрувати та хитрувати», в цьому і заключалась хитрість Брехта: нібито розумітися (лише на вигляд) з правлячою верхівкою, навіть знаходити компроміс. Він був хитрим реалістом. Форпост здався, але дивізія маршувала безперешкодно далі. Репутації Брехта така поведінка не зіпсувала. Врешті-решт він залишився вірним собі.

Я був знову у Вайсензе, цього разу зі своїм другом Вернером Крауссом, романістом з Лейпцигу. Привід для зустрічі був особливим. Актори Брехта намагалися щомісячно поставити для акторів-початківців ранковий спектакль, для якого за приклад вони брали поетів світової літератури. Так вони обрали Гарсія Лорка, Брехт прийшов випадково на репетицію і без будь-яких пояснень заборонив цю постановку з таким обґрунтуванням: Гарсія Лорка не являється гарним прикладом. Коли Брехт мені все це розповів, я не розділив з ним цю думку, Брехт вислухав мої заперечення, але не став мене переконувати. Трохи зі злістю та в деякій мірі роздратованістю я запропонував йому погодитися хоча б на одну зустріч із Вернером Крауссом, який також говорив перед студентами про Гарсія Лорка. Коли Брехт почув ім'я Краусса, він сказав зацікавлено: «Так, я б познайомився з ним із задоволенням». **Так дійшла черга до зустрічі Брехта та Краусса.** Що мене ще сьогодні, власне кажучи, дивує, то це те, що необхідним був такий Вернер Краусс, щоб ближче познайомити Брехта з поезією Лорки, яка виникла з традицій старої іспанської усної народної творчості та циганської балади. До того ж, Краусс йому розповів, що він сам бачив в одному іспанському кафе безробітного, що сидів за столом над якимось папірцем, куди неакуратним почерком записував вірші, які були повністю підпорядковані «ароматній», навіть трохи дилетантській. Брехт зізнався, що навіть він на це повівся б. Так Лорка та ранковий спектакль були врятовані.

У 1952 році я поїхав з Брехтом в Голландію на засідання міжнародної організації письменників. Після зібрання ми поїхали його автомобілем (це було в Амстердамі), у Схевенінген, де на Брехта чекала добре знайома фотограф. Шріттматтер брала в цій подорожі також участь. Дивлячись дорогою на багаті села, які йому сподобалися, Брехт відзначив: «Голландці і досі живуть з достатківними експлуатованих колоній. Не можна порівнювати тутешні села з селами Німецької Демократичної Республіки. Якби НДР володіла колоніями,

тоді й села в ній виглядали б краще». Я запитав Брехта, які ж колонії могла б мати НДР. Він засміявся і сказав: «Баварію». Він розсміявся, глянув на голландські селянські подвір'я: «Так, Баварія, це була б багата колонія для нашої бідної держави».

Пізніше, коли ми розпочали іншу розмову, ми зачепили тему об'єднання Німеччини, яка була пропагована НДР. Цю подію тоді обговорювали всі. Брехт же був у цьому питанні дуже песимістичним. Він сказав дещо саркастично: «Я бачу лише одну можливість. Якщо офіцерський склад ФРН і НДР об'єднані однією думкою, які пенсії та прибуток вони можуть очікувати у їхньому стані, то об'єднання Німеччини більше не є проблемою. Це одразу станеться без жодних труднощів».

Брехт пережив повстання 17 червня 1953 року у Берліні на репетиції «Дон Жуана». **Особисто я був не в Берліні.** Пізніше Брехт мені розповів, що Куба, перший секретар спілки письменників, зателефонував йому та вимагав, щоб він негайно прийшов до спілки письменників. Дослівно Куба сказав так: «**Ми, товариші-письменники, забарикадувались і кожну хвилину очікуємо на штурм будинку. Брехт, Ви повинні негайно прийти!**» На що Брехт йому відповів: «Врешті-решт, я не несу відповідальності перед Вашими читачами, Куба!»

Брехт виступав за цю країну, я ніколи не чув від нього протилежну думку, він часто критикував навіть ті стани (передусім в області культури), які його не задовольняли, він робив знову і знову цинічні зауваження щодо культурних діячів, думка яких не імпонувала йому. До того ж кожного року (1 травня) він із членами Берлінер Ансамбль проходили повз головну трибуну. Він був великим тактиком, але відчував себе сильно пов'язаним із державою селян та робітників.

Я вже згадував, що Брехт із задоволенням віддавав роботи для «**Значення і форми**»! Для першого видання він дав мені цілі драми без будь-якого гонорару. Без сумніву, журнал дав згоду на це. Коли я був на початку четвертого року видавництва журналу «**Значення і форма**» із однією делегацією письменників у Радянському Союзі, я був звільнений без різного роду пояснень. Генеральним редактором було призначено Ф. Вайскопфа, який саме приїхав із Праги у НДР. Це було вже занадто, хотіли просто позбавитись мене. Всі ці розрахунки були, мабуть, зроблені без Брехта. Повернувшись із поїздки, я знайшов Брехта і сказав йому, що я програв і хотів би покинути НДР. Я показав йому листа від Олександра Абуша, тогочасного державного секретаря міністерства культури. Абуш склав текст, в якому мене звинувачували у важких ідеологічних та редакційних правопорушеннях. Цей текст повинен був публікуватися в наступних номер «Значення і форми» під моїм ім'ям.

Брехт тривалий час втягував недопалок своєї сигари і сказав: «Дурниці, Гухель, Ви залишаєтесь. Нікуди Ви не підете.» Я згадував про те, що новий генеральний директор сидить вже на робочому місці. «Більше ні, - сказав лаконічно Брехт, - про це я вже попіклувався. Він дістає НДЛ». Після паузи він сказав: «Існує лише дві організації в НДР, які потрібно захищати: Берлінер Ансамбль та «Значення і форма». Обидві є візитними картками для НДР». **На недовго після того установленому місці німецької Академії мистецтв виник важкий поєдинок між Брехтом і Абушом.** Ніколи до того я не бачив Брехта таким схвильованим — опис очевидних деталей, я хотів би їх для себе приберегти.

Брехт помер через два роки. Бехер, з яким все ще можна було поговорити, теж незабаром помер. Абуш став міністром, пізніше тимчасово виконуючим обов'язки віце-президента. У мене справи йшли не дуже добре. Кожного дня я чекав свого звільнення.

Останній раз я бачив Брехта в Букові, де уряд надав йому у розпорядження приватну власність із будинком, літнім будиночком та зі схожим на парк сквериком на березі озера. Це був чудовий вечір червня, в який я відвідав Брехта. Він сидів на зламаному шезлонгу перед літнім будинком. Я злякався, він виглядав хворобливо, обличчя його було майже сіре, волосся випадало, він жалівся на невисоку температуру та на жакливу втому, в'ялість. «Брехт, поїдьте в санаторій, зробіть щось зі своїм здоров'ям». «Експериментам я скажу «ні». Я поїду в Мюнхен до мого знайомого, який працює лікарем та керує санаторієм. Можливо, пізніше поїду на кілька місяців в Данію, щоб відпочити. Власне кажучи, там я хочу купити будинок». **Він ледве встав, ми пішли на літню терасу.** Кімната була такою, як і колись: довгий стіл, на якому лежав з усіх сторін обписаний папір, клей та ножиці. Стіна була оббита грубою тканиною, там висіли прикріплені голками якісь записки, замітки, ескізи, які він завжди хотів бачити перед собою. На підвіконні лежала збірка балад Кіплінга. Я був у нього не більше години, ми вели розмову про Польщу, куди я хотів поїхати на кілька днів. Брехт передав мною привіт своїм польським друзям. Коли ми прощалися, Брехт стояв нерішуче перед дверима, показав мені на клумбу, в якій порався садівник. Повертаючись алеєю назад, я обернувся ще раз, але Брехта вже не було видно. Я не розумів, що я бачив його вже останній раз у своєму житті.

У Кракові я отримав телеграму від Гелени Вайгель, яка прийшла із запізненням. У ній йшлося про польське об'єднання письменників у Варшаві. «Брехт помер», такі слова прочитав я в цій телеграмі. Я не міг повірити в це.

«Усі великі вірші мають цінність документів. У них зберігається особливість мови автора, важливої людини», говорив Брехт. Благородна простота його віршів, негероїчний пафос його лірики, прямота його повчальних віршів з афоризмами — це все не має абсолютно нічого спільного з соціалістичним реалізмом, який приписали партії письменників, як непотрібні та несмачні ліки. Судячи з деяких випадкових робіт митця, видно, що реалізм Брехта виступав проти обмеження мистецтва, проти невігластва комуністичної політики щодо культури.

Брехт зірвав своєю категоричною мовою маску комуністичної самовтіхи, тому деякі діячі розглядали його з величезною підозрою. Вони називали його формалістом. Я думаю, вони були раді поховали його з власною ідеологією.

З німецької переклала Аліна Бондар

БРЕХТІВСЬКІ ЧИТАННЯ



Борис БЕГУН
(Киев)

«Настоящий художник, очевидно, вообще не может не
быть аутсайдером»:
Дмитрий Затонский о творчестве
и судьбе Бертольта Брехта

1

Если на этой конференции мы задались целью «измерить» рецепцию творчества Брехта («художественная практика и теория Б.Брехта в многомерной рецепции» - тема V Брехтовских чтений), то уж нам, украинским ученым, не обойти тему украинской желитературоведческой традиции. А в украинской германистике академику Дмитрию Владимировичу Затонскому на протяжении почти сорока лет заслужено принадлежало почетное главенствующее место. Причем, - редкий случай - как в советское время, когда его статьями и книгами о С. Цвейге, Т. Манне, Э.М. Ремарке, Г. Гессе, Ф. Дюрренматте, Т. Бернхарде и многих других зарубежных писателях зачитывались на просторах СССР, а их автору, не вполне «благонадежному» профессору, на протяжении многих лет разрешалось посещать лишь социалистические страны, а в родном институте этот не вполне «свой» член-корреспондент Украинской академии наук не был даже членом ученого совета. Так и во времена демократии, когда он сумел дать новое направление украинскому академическому литературоведению и порадовать филологическую аудиторию десятками новых своих статей и такими блестящими исследованиями, которые сразу по выходу стали классикой нашего литературоведения, как, скажем, книга «Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и не изящных искусств» (2000). В последнее десятилетие минувшего века он, наконец, стал не только академиком Национальной академии наук Украины, но и Европейской академии наук и искусств в Зальцбурге, получил немецкую медаль Гёте, возглавил отдел мировой литературы и компаративистики, редколлегию журнала «Окно в мир», инициировал создание Центра германистики...

А если говорить о германистике, прежде всего о литературе XX столетия (вспомним книги Д. В.

Затонского «Искусство романа и XX век», «Путь через XX век. Статьи о немецкоязычных литературах», «Австрийская литература в XX веке», «Художественные ориентиры XX века» и др.), то, конечно же, логично искать в его наследии работы, посвященные Бертольту Брехту, ведь Брехт и XX век тоже вроде бы неразделимы.

Действительно, работы, посвященные Брехту, а также концептуальные трактовки его творчества, разбросанные в статьях, посвященных другим немецким писателям, в наследии Затонского отыскиваются. Принадлежат они как советскому, так и постсоветскому периоду творчества ученого. Но, что удивительно, в советские времена, когда Брехт был куда более приемлемым для тогдашней «партийной» науки автором (в сравнении, скажем, с Кафкой или Гессе), Затонский пишет о нем довольно скупо.

Возможность интерпретировать Брехта в неконформистском ключе, как это делали будущие диссиденты Л. Копелев и Е. Эткинд, а также Ю. Любимов в Театре на Таганке тоже не представлялось ему интересным. Он не любил ангажированной литературы, заявлявшей, что она знает «правильные» ответы, да и шестидесятнические идеи, видимо, не вполне разделял - касательно улучшения советской системы, ибо был убежден в извечном несовершенстве всяких социальных систем, улучшению (особенно советская!) едва ли поддающихся. А вот в 90-е годы, когда Брехт отошел в тень, и у нас миллионными тиражами стали выходить Кафка, Гессе, Фриш, Грасс и другие, столь любимые Затонским авторы, причем часто с его пространными предисловиями, Бертольт Брехт - причем не его творчество, а его судьба, его позиция - все чаще становились объектом размышлений ученого.

2

Прежде чем перейти к статье Затонского «Споры о реализме и Бертольт Брехт», вошедшей в сборник «Зеркала искусства. Статьи о современной зарубежной литературе», изданной «Советским писателем» в Москве в 1975 году (эта статья, как мне представляется, суммирует размышления о Брехте, высказанные литературоведом в книгах «У пошуках сенсу буття. Погляд на літературу сучасного Заходу» (Киев, 1967) и «Искусство романа и XX век» (Москва, 1973) следует оговорить, так сказать, свою «интерпретаторскую позицию».

Всякий, кто представляет себе литературоведение советского периода, понимает, что статьи 70-х гг., изданные в СССР, не могли не нести отпечатка тогдашней идеологии. Особенно, если речь шла о современном литературном процессе,

где, так сказать, кипела и бурлила идеологическая борьба. Сегодня эта «борьба» воспринимается такой же далекой, как, скажем, религиозные войны XVII столетия, а может быть еще более отдаленные во времени формы человеческого безумия. Так следует ли сегодня рассматривать такие статьи, и не правильнее ли остановиться на работах последнего периода, свободных от идеологического компонента? Само собой возникло слово «остановиться». В своей книге «Модернизм и постмодернизм» Затонский вдоволь иронизирует над знаменитой работой Френсиса Фукуямы «Конец истории», виртуозно доказывая, что осознание того, что развитие человечества в современной буржуазной демократии достигло своего предела и дальше его истории двигаться вроде бы некуда, есть очередная иллюзия по поводу построения «рая» на земле, к которой у человека, получившего прививку советской системы, выработался стойкий иммунитет. «Ибо «конец истории» исключен (по крайней мере, пока мир существует), - пишет Дмитрий Затонский, - а «конец идеологий» весьма и весьма проблематичен (по крайней мере, в глазах того, кто в Земной Рай не верит)»(1).

Итак, откажемся и мы от идеи «не замечать» статей советского периода, несмотря на то, что так вроде бы было бы лучше даже и для репутации выдающегося ученого. Ведь молодые люди, сидящие сегодня в зале, едва ли найдут другое объяснение идеологическим клише, чем приспособленчество и личная выгода. Но тогда и статьи, написанные в эпоху свободы, останутся тоже в русле своеобразной конъюнктуры. Так примерно рассуждала профессор Тамара Денисова, когда на ученом совете Института литературы, посвященном 90-летию юбилею ученого (он состоялся в прошлом году), спустя несколько лет после его смерти, все сокрушалась, как же в 90-е Затонский смог отказаться от термина «реализм», который до того как часто использовал. Она так и не поняла того пути, который прошел исследователь, последовательно освобождаясь от диктата «единственно правильного творческого метода»: сначала используя термин «реализм» для введения в литературный обиход писателей, которые в парадигму реализма не вписывались, а от того исключались из круга чтения советских людей; затем — расширяя сферу употребления термина - вплоть до утраты каких-либо четких границ, соответственно, разрушая и идеологическое деление на «своих» и «чужих» писателей; и, наконец, избавившись от него как от одного из штампов идеологизированного литературоведения.

Пусть не сочтут это «предисловие» слишком долгим, напомним, статья о Брехте носит назва-

ние «Споры о реализме и Бертольт Брехт». И на первых же ее страницах находим размышления Затонского, где он использует творчество Брехта как некий щит в борьбе с идеологами догматического реализма: «Брехт, скажем, охотно прибегал к форме параболы, притчи, вызывающими сомнения у тех, кто руководствуется негибкими представлениями о природе реализма» (2).

Говоря о преимуществах творческой манеры Брехта (обобщенность, идейная насыщенность, социальных конкретность), Затонский вступает в «полемику» с буржуазными «противниками реализма»: «Фолькер Клоц в книге «Берт Брехт. Опыт творчества» (1957) утверждает, будто у этого писателя «проблематика и образность опровергают его же собственные социально-критические схемы: человек обусловлен не только как «zoön politikon», и обусловленность эту невозможно окончательно устранить путем изменения экономического положения» (3). За счет такого цитирования достигается особая цель - то что в силу идеологической цензуры Затонский не мог высказать от своего имени, он высказывает так сказать «устаами» критикуемого западного литературоведа. Да еще, потешаясь над цензорами, слова Фолькера Клоца там комментирует: «Иначе говоря, Ф.Клоц силится доказать, что Брехт не марксист, а в конечном счете создатель метафор и символов извечного человеческого несовершенства, что он попросту ослеплен идеями социализма или нарочно с ними заигрывает» (4). И все - точка, далее следует абзац на другую тему. Вспомним проникнутые иронией слова брехтовского Галилея - в ответ на обвинения Андреа в том, что после его подчинения «в Италии не было опубликовано ни одной работы с новыми утверждениями», великий ученый говорит: «К сожалению, существуют и такие страны, которые уклоняются от покровительства церкви. Я опасаясь, что эти осужденные учения продолжают развиваться там» (5).

Что же до анализа собственно творчества Брехта, то Затонский избирает своеобразный ракурс. Говоря об известности Брехта как драматурга, теоретика и великого реформатора театра, создателя знаменитого «Берлинского ансамбля», Затонский обращает внимание на то, что Брехт гораздо меньше известен как прозаик. Вот о прозе Брехта, прежде всего о «Трехгрошовом романе» (1934) и незавершенном романе «Дела господина Юлия Цезаря» (1949) - и идет речь в его статье.

Говоря о «Трехгрошовом романе», исследователь задается вопросом: «Почему же «трехгрошовой сюжет» прошел через все эти модификации - пьеса, фильм, роман - и почему путь в данном случае был именно таким, а обратным: скажем,

роман, фильм, пьеса?» (6). Согласитесь, и сегодня на этот **вопрос не просто найти ответ, и виртуозная система объяснений** Затонского нисколько, с моей точки зрения, не устарела.

Затонский обращает внимание на то, что задекларированное Брехтом «формулирование» («Олитературирование означает слияние «воплощенного» со «сформулированным» - из примечаний Брехта к «Трехгрошовой опере»), «то есть не показ, а рассказ, не изображение, а поучение, нередко находятся у Брехта (такова уж природа его театра) за пределами чисто драматургического. Оно, как ни странно на первый взгляд, полностью реализуется не в пьесе, а в спектакле - там, где вперед должно бы выступать воплощение» (7). И, считает Затонский, Брехту-режиссеру повезло, что рядом с ним был Брехт-драматург, и это был «нерасторжимый союз». «Однако внутри союза кто-то неизбежно должен был уступать. Уступал драматург. В этом слабость брехтовских пьес как или литературных произведений, извинительная (ничто не бывает совершенным во всех отношениях), но все-таки слабость. И, может быть, за добровольные жертвы, которые драматург принес на алтарь театра, он компенсировал себя в качестве прозаика? Наверно, так нельзя объяснить **появление каждой новеллы Брехта**. Однако это более или менее удовлетворительно объясняет, почему он после «Трехгрошовой оперы» написал еще «Трехгрошовой роман» (8). Возможно, присутствующие здесь брехтоведы и не согласятся с высказыванием о «слабости» пьес Брехта, но нельзя не видеть здесь убедительной трактовки логики развития брехтовской художественной системы. Любопытно, что именно на достоинства и своеобразие брехтовской прозы, причем в сопоставлении ее с прозой Франца Кафки, обращала внимание Евгения Волощук на III Брехтовских чтениях в 2011 году. («Бертольт Брехт в диалоге с Францем Кафкой: заметим об «избирательном сродстве» двух писателей») Согласитесь, будь брехтовская проза неоригинальна и легковесна, она едва ли могла стать объектом сопоставления с прозаическими произведениями такого классика литературы XX века как Франц Кафка.

А в завершении статьи Затонский цитирует Брехта относительно реалистичности любимой немецким писателем баллады Шелли «Карнавальное шествие Анархии». «Если бы оказалось, - пишет Брехт, - что его баллада не соответствует привычным определениям реалистического метода, то нам следовало бы позаботиться об изменении, расширении и уточнении этих определений» (9). Итак еще один выпад по адресу ортодоксов-литературоведов.

Как видим, научные идеи Д.В. Затонского отнюдь не устарели, что же до способов борьбы с идеологией, то сегодня они покажутся многим абсурдными. Но не будем оболащиваться - сегодня есть предостаточно своих абсурдов - и маргинализация филологии - при торжестве «чумаемых хищников» (так незабвенный Салтыков-Щедрин называет буржуазных дельцов), и всепобеждающее шествие «массовой» литературы, индустрии всевозможных развлечений - при сокращении интереса к «высокой» литературе; и не знающая границ и пределов бюрократическая вакханалия, охватившая и процесс преподавания литературы и процедуру защиты диссертаций. Что же касается путей, которыми свободная мысль пробивалась сквозь железобетон идеологических догм, то они и сегодня для нас поучительны. Да и тот, кто хочет понять Брехта, не может не учитывать идеологического давления той эпохи. Вне этой эпохи не было бы и феномена Брехта.

3

Спустя четверть века, Затонский вновь обращается к Брехту. «Художник в навыворот вывернутом мире (Бертольт Брехт и Эрнест Юнгер)», - таков русский перевод названия его выступления на одном из мероприятий Гете-института в Киеве и название одноименной статьи, написанной по-украински и помещенной в журнале «Вікно в світ. Зарубіжна Література: наукові дослідження, історія, методика викладання» за 1999 год. Здесь Затонского интересует не так Брехт-драматург или Брехт-прозаик, как это было в 70-е гг., а Брехт - феномен, «который удивительным образом «удовлетворял» обе господствовавшие в нашем расколотом мире идеологии» (Тут и далее - перевод мой - Б. Б., 10).

В начале своего выступления я с умыслом подчеркнул, что Затонский и в советское, и в постсоветское время смог внести весомый вклад в науку, не будучи при этом рекрутирован ни партийной идеологией, ни позднейшими идеологическими течениями. Поэтому интерес к данной стороне брехтовской творческой биографии носит у него не отвлеченный, а, так сказать, автобиографичный характер. Проясняя специфику брехтовского феномена, Затонский таким образом прояснял и логику своего в культуре участия, и логику своего неистребимого аутсайдерства.

Литературовед напоминает о том, что исповедуя марксизм, Брехт тем не менее после прихода Гитлера к власти эмигрирует не в социалистический «рай», а в западноевропейские страны, а затем в США. И дело здесь в том, проясняет

этот парадокс Затонский, что Брехт «был человеком искусства, который искал — как это, наверно, и следует такому человеку — свое место в этом удивительном, противоречивом, навыворот вывернутом мире» (11). Другой, не менее хрестоматийный факт брехтовской биографии - его переселение в ГДР - Затонский трактует так: «А тут как раз и начинается самое интересное: Брехт, как художник, никогда и нигде не был - да и не мог быть - свободнее, чем был в ГДР. Не потому, что ГДР представляла собой некий рай (скорее наоборот), а из-за известной «экстерриториальности» своего тамошнего существования» (12). Оттого, что его «Берлинский ансамбль» был для ГДР чем-то вроде «идеологического алиби»: раз такой всемирноизвестный автор, как Бертольт Брехт, живет и работает в социалистической Германии, значит, дела там ни так уж и плохи. И, как замечает Затонский, Брехт, с австрийским паспортом в кармане, именно в ГДР мог «диктовать свои условия» (13). А потому брехтовские спектакли, в значительной степени свободные от идеологического диктата, давали толчок к развитию свободомыслия не только в ГДР, но и в странах социалистического лагеря. Достаточно вспомнить, что знаменитый Театр на Таганке Юрия Любимова начинал с брехтовской пьесы «Добрый человек из Сизуана».

«Мне представляется, - пишет Д. В. Затонский, - что судьба Брехта позволяет - вопреки своей индивидуальной неповторимости - выявить определенные закономерности. И первая из них заключается в том, что настоящий художник, очевидно, вообще не можете не быть аутсайдером» (14).

И тут я позволю себе некоторое путешествие в прошлое, вновь к сборнику «Зеркала искусства», где, как отмечалось, в 1975 году была напечатана статья Дмитрия Владимировича о Брехте. Вступительная статья к «Зеркалам искусства» имеет вполне «советский» подзаголовок: «Ленинская теория отражения и некоторые аспекты новейшего литературного процесса». Поминая в ней «ревизиониста» Эрнста Фишера, Затонский «строго» указывал, что «воистину Фишеру никак не обойтись без всестороннего размежевания с ленинизмом» (15). Но при этом детально излагал взгляды последнего (об этом приеме советских времен мы уже говорили выше): «А в условиях тотального отчуждения и самоотчуждения человека (оно присуще, по мнению Фишера, всем «индустриальным цивилизациям», вне зависимости от конкретной социальной системы (читай — и нам, в СССР, тоже присуще - Б.Б.) - естественной позицией художника становится, мол, позиция «аутсайдера», позиция всеотрицания и бескомпромиссного критика об-

щества» (16). Позднейший контекст (я имею ввиду статью Затонского 1999 года) свидетельствует, что именно этой точки зрения, в 1975 году вроде бы раскритикованной, и придерживался Затонский. И раскритикованной ли, а, вернее, в такой форме - единственно возможной на страницах изданной в СССР книги - представленной читательской аудитории. Которая, в свою очередь, тоже умела читать между строк, и из критикуемых высказываний вычитывала новые, отнюдь не советские идеи.

И я в советские времена читал именно так, исполняясь благодарности к тем авторам, которые, как Затонский, под вывеской какой-нибудь «ленинской теории отражения» знакомили меня с «чуждыми» взглядами. А то, что они это делали сознательно, свидетельствует, например, странное изложение взглядов Фишера, которое, казалось бы, никакого отношения к помянутой «теории отражения» не имеет. Воистину, как скажет позднее Дмитрий Владимирович, в статье с говорящим названием «А в конце-концов победил Кафка» (2001): «Все мы тогда существовали в абсурдном мире и абсурдными же способами пытались его отстаивать или с ним бороться. Правда, человечество чуть ли не всегда существовало именно таким образом: об этом свидетельствует еще ветхозаветный пророк Экклезиаст» (17).

Но вернемся к той концепции, которую излагает Затонский на страницах «Вікна в світ» Исследователь далее пишет: «И одновременно в том фатально расколотом мире, каким стал наш мир после Октябрьской революции в России и еще больше - после войны 1939-1945 годов - художнику вообще уже не удавалось устоять на «пяточке» абсолютной незаангажированности (разве что его звали Франц Кафка). И он начинал искать для себя точку опоры. Ею нередко — и по-своему весьма логично - оказывалось что-то «радикально иное» относительно той действительности, в середине которой художник пытался самоопределиться. Если, например, среда его существования была буржуазной, то разве не «естественным» для него было опереться на «чужой» большевизм? Понятно, подобное решение не принималось на уровне логики, однако сам его «механизм» чаще всего оказывался именно таким» (18). И «если Брехт, - продолжает далее Затонский, будучи аутсайдером на Западе, стал им и в социалистическом лагере, то разве это не есть свидетельство того, что аутсайдерство в принципе сопричастно художественному творчеству?». Вспоминается цитируемый выше (в изложении Затонского) Фишер!

Значит ли это, что спустя четверть века, украинский литературовед познал, наконец,

истины, понятные его западногерманскому коллеге гораздо раньше? Мне представляется, что Затонский уже тогда мысли Фишера разделял, и тем способом, который был тогда возможен, эти мысли до читателя доносил. А спустя четверть века смог высказать их «без кавычек», от себя, причем придав им универсальный смысл. Но эти универсальные обобщения „относительно природы искусства были не умозрительными. В цитируемой статье 1999 года они вынесены из судеб таких казалось бы идеологически противоположных авторов, как Брехт и Юнгер. А еще - что особенно важно - из своего собственного опыта противостояния Системе, пусть и абсурдного, по крайней мере, с сегодняшней точки зрения. Но еще раз напомним - не было бы никакой «сегодняшней точки зрения», если бы творческие личности поколения Затонского идейную защиту этой системы не разрушили бы.

Теперь следует остановиться на фигуре Эрнста Юнгера, которого долгое время считали полнейшим антиподом Брехта. Еще бы - один исповедовал левые взгляды, более того - марксизм; второй - восхвалял героизм кайзеровских солдат и одно время даже симпатизировал нацизму. «Однако Брехт и Юнгер - теперь с этим согласны почти все - не антиподы, по сути, даже не антагонисты, а, сказать бы, «зеркальные отражения» друг друга: Брехта «занесло» влево, Юнгера — вправо» (19), - пишет Затонский. И эволюция их оказывается практически идентичной. Так, Юнгер, после прихода Гитлера к власти, отказался от предложения войти в рейхстаг от нацистской партии (дважды!) и начал писать книги, для тогдашней власти неприемлемые. А когда служил в оккупированном нацистами Париже, общался с людьми разных убеждений, позднее получив, как отмечает Д.В. Затонский, **признание** в послевоенной Франции даже раньше, чем в постнацистской Германии.

Подводя итоги, Затонский вспоминает финальную сцену из брехтовского «Доброго человека из Сизуана», комментируя ее так: «...автор не знает ответа и не уверен, что, когда такой ответ вообще существует, он должен быть непоколебимо-однозначным. На расшатывание непоколебимости и направлена вся совокупность <...> способов и приемов зрелого брехтовского «эпического театра» (с.95). В сегодняшней культуре нашлось место и для зрелого Брехта, и для позднего Юнгера и это, по мнению Затонского, доказывает, что «партийные программы» и «идеологические теории» были лишь «иллюзией», которая не разрушила творчество Мастера, а лишь засвидетельствовала, что всех нас в большей или меньшей степени лепит Время - Время, которое и поработывает и освобождает»...

ЛИТЕРАТУРА

1. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. — Харьков: Фолио, 2000. — 242 с.
2. Затонский Д. В. Зеркала искусства. Статьи о современной зарубежной литературе. — Москва: «Советский писатель», 1975. — С. 57.
3. Там же, с. 58.
4. Там же.
5. Брехт Б. Жизнь Галилея // Брехт Б. Стихотворения. Рассказы. Пьесы. — Москва: «Художественная литература», 1970. — 406 с.
6. Затонский Д. В. Зеркала искусства. Статьи о современной зарубежной литературе. — Москва: «Советский писатель», 1975. — С. 61.
7. Там же, с. 67.
8. Там же, с. 68.
9. Там же, с. 78.
10. Затонський Д. В. Митець у навиворіт вивернотому світі (Бертольт Брехт та Ернст Юнгер) // Вікно в світ. Зарубіжна література: наукові дослідження, історія, методика викладання. — №2 — 1999 — С. 90.
11. Там же.
12. Там же, с. 91.
13. Там же, с. 92.
14. Там же.
15. Затонский Д. В. Зеркала искусства. Статьи о современной зарубежной литературе. — Москва: «Советский писатель», 1975. — С. 24.
16. Там же.
17. Затонский Д. В. А в конце-концов победил Кафка // Вікно в світ. Зарубіжна література: наукові дослідження, історія, методика викладання. — №1 — 2001 — С. 112.
18. Затонський Д. В. Митець у навиворіт вивернотому світі (Бертольт Брехт та Ернст Юнгер) // Вікно в світ. Зарубіжна література: наукові дослідження, історія, методика викладання. — №2 — 1999 — С. 90.
19. Там же, с. 83.
20. Там же, с. 95.

Евгений ВАСИЛЬЕВ
Ровно (Украина)

**«СКОЛЬКО МНЕ ЕЩЕ ПОНАДО-
БИТСЯ СЧАСТЬЯ...»,
ИЛИ БРЕХТ «ВО ВСЕМ МАСШТАБЕ
СТРАСТЕЙ И ЮМОРА»
(СПЕКТАКЛЬ МИХАИЛА
ЛЕВИТИНА «КУРАЖ»
В МОСКОВСКОМ ТЕАТРЕ
«ЭРМИТАЖ»)**

Со времен легендарных спектаклей Юрия Любимова «Добрый человек из Сезуана» и «Жизнь Галилея», поставленных еще в 1960-е годы, в российском театре, пожалуй, не было столь резонансных сценических воплощений Бертольта Брехта. Художественный руководитель Московского театра «Эрмитаж» Михаил Левитин поставил спектакль по одной из самых известных брехтовских пьес «Матушка Кураж и ее дети». Премьера состоялась на Новой сцене театра «Мастерская Петра Фоменко» (сам «Эрмитаж» был закрыт на ремонт) 10 февраля 2012 года, в день рождения Брехта.

На программке спектакля приведены слова Хайнера Мюллера: «Ставить сегодня Брехта, ничего в нем не меняя, — значит, совершить предательство по отношению к нему». И это, лишь на первый взгляд, парадоксальное высказывание по отношению к любому интерпретируемому классу, служит своеобразным эпиграфом к оригинальной режиссерской работе М. Левитина. Изменения начинаются уже с самого названия спектакля. Левитин именует свое детище лаконично и броско — «Кураж». Действительно, в созданном им пространстве сцены как будто нет ни матушки, ни ее детей, ни хроники времен тридцатилетней войны (о чем сигнализирует авторский жанровый подзаголовок Брехта). Есть, во-первых, его, Левитина, режиссерский кураж, творческая смелость, дерзость, даже порою хулиганство, а, во-вторых, кураж, передающийся всем участникам спектакля: с ним три часа живут как великолепно и слаженно работающие актеры, так и зрители. «Куража не хватает народу, куража не хватает миру, — утверждает постановщик. — Силы жить не хватает

всем. Сплошные жалобы, нытье, чернуха»¹. Поясняя замысел своего спектакля, М. Левитин отмечает: ««Кураж» — это обстоятельства, в которых живем все мы, есть война или ее нет... Каждый из нас — немного Кураж. Только куража нам всем почему-то не хватает»². Левитин предлагает подзарядиться оптимизмом и «невероятным инстинктом жизни», которым наделены, по его мнению, брехтовские персонажи. «Я буду ставить не политического Брехта, а Брехта во всем масштабе страстей и юмора его драматургии. «Мамаша Кураж» — это пьеса об инстинкте жизни. Вот этой любовью к жизни и силой я и хочу поделиться со зрителем»³, — признается режиссер.

Бесспорно, левитинский спектакль меняет и жанровую природу пьесы Брехта. Вместо драмы-хроники на сцене предстает трагифарс, точнее *трагическая буффонада*. Режиссерская приверженность Левитина к буффонному давняя и прочная. Достаточно вспомнить и Студию буффонады, и самый известный его спектакль «Хармс! Чармс! Шардам! или Школа клоунов», решенный прежде всего в жанре клоунады. Однако, этот легендарный спектакль не нес не только трагической нагрузки, но и никакого мрачно-философского подтекста (чем грешили многие театральные и кинематографические интерпретации Хармса и других обэриутов). В «Кураж» Левитин, видимо, почувствовал, что о таких серьезных проблемах, как война и мир в сегодняшнем мире невозможно говорить исключительно на серьезном театральном языке: такой спектакль просто показался бы скучным и пафосным. И если в пьесе Брехта, написанной в эмиграции в 1939 году, тема войны звучала обостренно, потому что была слишком близка, то спектакль Левитина заставляет напряженно работать мысль в ином направлении. Если «Матушку Кураж» на протяжении всей ее сценической истории трактовали как страстное осуждение войны и тех, кто пытается нажиться на ней, то в спектакле Левитина Кураж вовсе не наживаетея на войне, «она ездит по военным дорогам со своим фургоном, чтобы просто выжить, прокормить своих детей, что во все времена каждый делал и делает как умеет»⁴.

Буффонных приемов в спектакле вроде бы немало. Например, во время рассказа Эйлифа (Станилав Сухарев) о «геройствах» с крестьяна-

¹ Владимир Анзикеев. Колесо Фортуны на свалке войны: «Кураж» Брехта в Москве // <http://ermitazh.theatre.ru/performance/main/kurazh/16582/>

² <http://ermitazh.theatre.ru/performance/main/kurazh/>

³ Наталия Курова. Премьерой спектакля «Кураж» отметят в России день рождения Брехта // <http://weekend.ria.ru/theatre/20120206/558674894.html>

⁴ Старосельская Н. Крестовый поход мамы Кураж // Трибуна. — 2012. — 21 февраля // <http://ermitazh.theatre.ru/performance/main/kurazh/16581/>

ми и волом (эпизод 2) Фельдфебель (Алексей Шулин) трижды отталкивает Полкового Священника (Борис Романов), тот дважды падает, а третий раз едва удерживается на ногах. В конце той же сцены представлена эксцентриада с пощечинами, которые поочередно, «по цепочке» раздаются четырьмя персонажами (Кураж, Эйлиф, Фельдфебель и Священник). А в следующем эпизоде Кураж (Дарья Белоусова) смазывает лицо дочери (Ирина Богданова), а заодно и свое черной тушью, дабы солдаты не соблазнились. Однако эти и подобные буффонные сцены смеха в зале не вызывают. Наоборот, они звучат почти зловеще и трагически и как бы подтверждают слова Эжена Ионеско о том, что комедия трагична. Буффонада «Кураж» и оттеняет, и по контрасту подчеркивает трагизм. Всецело комичен в спектакле, пожалуй, лишь один персонаж – гротескный Старый Полковник (Геннадий Храпунков), очарованный Иветтой (Ольга Левитина).

Весьма сложен вопрос о том, насколько изменяет режиссер саму брехтовскую идею эпического театра. Нельзя сказать, что Левитин напрочь отказывается от нее. В то же время нелепо было бы настаивать на традиционном, драматическом характере спектакля. Как и в любимовском «Добром человеке из Сезуана», здесь также можно наблюдать синтез различных театральных систем. Права рецензент спектакля Марина Тимашева, когда отмечает, что «сыграна пьеса не так, как принято в Германии (там актеры держат дистанцию по отношению к персонажам) и не так, как принято в России (в психологической традиции), а на стыке клоунады с экспрессией». К этому синтезу брехтовского эпического и русского психологического театра следует добавить и иные театральные составляющие. Например, традиции театра Мейерхольда и театра Таирова, столь почитаемых Левитиным. Этот «могучий стык» свидетельствует о том, театр «Эрмитаж» являющийся одним из самых посещаемых театров российской столицы, обладает вполне справедливой репутацией «авторского театра». Важно, что автор спектакля – режиссер становится не только полноправным его творцом, но и равноправным со-автором драматурга, писателя, поэта (в случае с Левитиным это, говоря лишь о нынешнем репертуаре «Эрмитажа», Хармс и Булгаков, Гольдони и Гомбрович, Гайдар и Володин, Ильф и Петров, Маяковский и Жванецкий, Аксенов и Довлатов).

Нововведения в самой ткани спектакля Левитина начинаются с первых же секунд сценического времени. «Кураж» открывает *пролог* (отсутствующий, как известно, у Брехта). Это своеобразный парад актеров (как, например, в вахтанговской «Принцессе Турандот»). При этом каждый персонаж, поочередно выходящий из двери в правой

кулисе, представляет себя в качестве... домашнего животного. Действующие лица знакомятся со зрителем путем звукоподражания: Кураж мычит, Эйлиф гогочет, Швейцеркас (Евгений Кулаков) мекает, Священник блеет, Повар (Сергей Олексяк) кукарекает, Иветта ржет, а парочка Фельдфебель и Интендант (Денис Назаренко) хрюкают. Лишь немая Катрин не издает ни звука. Но этот бестиарий содержит и скрытую аллегорию. Например, Кураж мычит, так как для всей семьи она – дойная корова. Повар (Питер с трубкой) кукарекает, ибо петушился в молодости и все еще петушится в более почтенном возрасте. А Швейцеркас мекает как обреченный на закланье козленок.

Радикально поступил режиссер со знаменитыми зонгами из «Матушки Кураж». Левитин просто отказался от них! Но вместо брехтовских зонгов в спектакле присутствуют другие *музыкальные номера* (всего их семь). Написаны они замечательным композитором Владимир Дашкевичем (известным широкому зрителю прежде всего по музыке к «Шерлоку Холмсу» Игоря Масленникова), а исполняются детьми, десятию учащимися Детской школы искусств. Этот детский хор с его прозрачной маркированностью – одна из интереснейших режиссерских находок Левитина. В нем персонифицированы и чистота, и надежды на будущее, и тот самый оптимизм и инстинкт жизни, к которому призывает левитинский спектакль.

Впрочем, вставные музыкальные номера исполняются все же на брехтовские тексты. Левитин отобрал для них *стихотворения* Брехта разных лет (разумеется, основательно их сократив и переработав). Например, в третьем эпизоде «Кураж» после рассказа Иветты следует не «Песнь о братании» («Семнадцать лет мне было, Наш город пал весной»), а «Песня за глажкой белья об утраченной невинности» (1921). Показательно, что ее исполняет девочка, одетая в тот же костюм, что и Иветта, вплоть до такой любопытной характерной детали, как перевязанная рука (актриса Ольга Левитина играла премьеру со сломанной рукой, виртуозно по ходу спектакля обыгрывая свою травму). Естественно, этот прием сопоставляет Иветту в настоящем и в прошлом, а мотивы «Песни о братании» звучат еще более остро и резко, особенно в строфе: «В одиннадцать лет творила Такое, что молвить – срам, И плоть ублаготворила К четырнадцати годам».

Отдельно следует выделить пятый музыкальный фрагмент спектакля, который звучит в самом начале второго акта (четвертый эпизод пьесы). Детский хор исполняет трагическую песню «Детский крестовый поход» (1941): «В Польше, в тридцать девятом, Большая битва была...» Именно эта вставка наиболее остро актуализирует антивоенные мотивы пьесы-хроники времен Тридцатилет-

ней войны. Она заставляет современного зрителя вспомнить, что «Матушка Кураж» также написана «в тридцать девятом», накануне Второй мировой войны и создавалась Брехтом как пьеса-предостережение. Особенно ярким является финал этого музыкального фрагмента, когда в момент наивысшего трагического напряжения (строфы о том, как в Польше поймали пса, у которого висел на шее картонный квадрат с безысходным воззванием детей) вместе с мальчиками и девочками – участниками крестового похода детей по сцене проходит и сам герой стихотворения Брехта – живой, а не бутафорский пес.

Говоря о музыкальной составляющей, отметим также постоянное присутствие в спектакле **йодля**. Эту манеру пения, характерную для альпийских пастухов, используют едва ли не все действующие лица «Кураж». Причем, нередко именно йодль служит средством диалога или же полилога на сцене, своеобразным паролем, соединяющим, к примеру, Кураж и Иветту, Кураж и Священника, Иветту и Повара. Порою звуки йодля для героев значат больше чем слова, которые просто стерлись и обесценились на бесконечной и абсурдной войне.

Оригинально и **сценографическое** решение спектакля (главный художник «Эрмитажа» Гарри Гуммель). На сцене выстроена металлическая конструкция, которая **снизу доверху заткана разноцветной паклей**. Это напоминает человеческие волосы и заставляет вспомнить знаменитые брехтовские строчки, когда-то использованные Юрием Любимовым в его «Добром человеке из Сезуана»: «Шагают бараны в ряд, бьют барабаны, кожу на них дают сами бараны». Стригут баранью шерсть, а юношей забривают в рекруты.

Как оформление, так и реквизит спектакля характерны повышенным градусом условности. Например, фургона – неизменного атрибута всех спектаклей по «Матушке Кураж» вообще нет. Вместо него на сцене крутящееся колесо, символизирующее то полковую кассу, то вечное движение, а то и становящееся колесом пыток для Швейцера. Из того же колеса и трубы сооружают боевую пушку. Вместо каплуна Кураж предлагает Повару бутафорскую куклу. Все эти режиссерские приемы «очуждения», бесспорно, приводят к тому же результату, к которому призывал сам Брехт: расколдовать бездумный автоматизм зрительского восприятия, сделать странным и незнакомым то, что казалось само собою разумеющимся. Пожалуй, кульминация в использовании подобных очуждающих режиссерских приемов приходится на сцену героической гибели Катрин. Она не бьет в барабан (он, как и фургон, отсутствует в спектакле), а лишь держит в руках тарелки (в которые она тоже не бьет!). При этом крышей

дома для Катрин-Богдановой служит лежащая на сцене рогожа, в то время как другие персонажи вокруг нее комментируют ее действия как барабанный бой, а местонахождением немой осознают крышу. Удар тарелок Катрин раздается лишь один раз – после смертельного выстрела в нее из ружья, которое, вопреки чеховской поговорке, также не стреляет! То есть сцена, которая у Брехта прописана как наиболее шумная, у Левитина прочитывается как самая тихая. Трагизм ее, тем не менее, весьма глубок. Если Катрин суждено быть немой, то и громкие ударные инструменты в ее руках тоже немеют. И единственный удар тарелок читается как посмертное обретение ею голоса. Ведь недаром, когда во время поклонов, этого своеобразного эпилога спектакля, рифмующегося с дефиле актеров в самом начале, на фоне все тех же бляенья, хрюканья и прочих звукоподражаний лишь одна Катрин говорит по-человечески: «Спасибо!» Немая не только заговорила: она единственная, кто сохранила человеческий облик.

Отметим, что если спектакль запоминается оригинальными режиссерскими приемами, музыкальными нововведениями, сценографическими решениями, то в сам сюжет брехтовской драмы Левитин изменений не вносит (не считая неизбежных в любой режиссерской практике сокращений, «вымарок» на театральном языке). В этой «строгости» он отличается от спектаклей по Брехту Любимова, которому принадлежит целый ряд режиссерских «интерполяций», словесных вкраплений в драматургический текст. Однако многие приемы Михаила Левитина как бы **рифмуются** с любимовским «Добрым человеком из Сезуана», являются тонкими и изысканными аллюзиями на эту легендарную постановку. Черная одежда Белоусовой-Кураж напоминает черные костюмы Шен Те и Шой Да З. Славинной, а позднее Л. Селютиной. Музыкальные номера, основанные на других текстах Брехта, были и в «Добром человеке»: стихотворение «О хлебе и детях» («Они и знать не хотели О хлебе в простом шкафу...»), «Зонг о баранах», который Любимов смонтировал из двух текстов Брехта: «Бараний марш» (из пьесы «Швейк во второй мировой войне», 1943 и «Три параграфа веймарской конституции» («Власть исходит от народа...», 1931). А вот двум актерам, которым в спектакле Любимова было доверено музыкальное сопровождение (в 1960-е годы это были Борис Хмельницкий с аккордеоном и Анатолий Васильев с гитарой), в левитинской постановке вполне соответствует пара **«эпических клоунов»** в исполнении Дениса Назаренко и Алексея Шулина. Они действительно «ведут» весь спектакль, что внешне проявляется сразу в целом ряде ключевых моментов. Во-первых, они исполняют сразу по несколько ролей.

Д. Назаренко (своеобразный белый клоун) в разных эпизодах «Кураж» становится Вербовщиком, Интендантом, Писарем, Человеком с повязкой. А. Шулин (явный рыжий) исполняет роли Фельдфебеля, Командующего и Прапорщика. Таким образом, благодаря этому «растворению» количество занятых в спектакле актеров становится значительно меньше, а сам спектакль приобретает более герметичный и в то же время динамичный характер. Во-вторых, одному из «эпических клоунов», Денису Назаренко, доверена еще одна важная миссия. Перед началом каждого эпизода он озвучивает (точнее, читает по бумажке) предваряющий/очуждающий его текст. При этом делает он это по-разному, в зависимости от характера самого эпизода. Например, перед трагическим третьим, в котором гибнет Швейцаркас, он выезжает на сцену как безногий инвалид. В-третьих, клоуны являются связующим звеном между персонажами, которых сами же лихо представляют, и автором, в поисках которого они находятся порой в буквальном смысле. Так, исполнение второго музыкального фрагмента в начале спектакля А. Шулин предваряет экспрессивным обращением к автору: «Спой нам, Брехт!» Кстати, и в этом приеме можно усмотреть отсылку к любимовскому спектаклю, который вот уже полвека сопровождает его бессменный символ: иронический портрет Брехта работы художника Б. Бланка. Правда, у Левитина Брехт, как и фургон мамы Кураж, невидим. Очередной режиссерский минус-прием.

Впрочем, знатоки творчества Михаила Левитина могут обнаружить в «Кураж» и «**внутренние рифмы**», отсылки к его же собственным резонансным режиссерским работам. Это, к примеру, эстетические и этические совпадения со спектаклем «Господин Мокинпотт» по Петеру Вайсу в Театре на Таганке⁵. Это и аллюзия в упомянутом музыкальном номере на спектакль «Бойня номер 5, или Крестовый поход детей» по роману Курта Воннегута в Театре Советской Армии.

Литературоведами давно замечено, что судьба «международной» семьи Кураж олицетворяет судьбу не только немецкого народа, но и всей Европы, является моделью всего человечества. У Михаила Левитина эта метафора реализуется на протяжении всего спектакля. Не только семейству Кураж, но и всем действующим лицам характерна яркая, порою доходящая до гротеска **интернационализация**. В «Кураж» говорят на разных языках: мать, потерявшая ребенка – по-польски; Старуха и Молодой человек, оставшиеся без средств к существованию, – на идиш; крестьяне в эпизоде гибели Катрин – по-немецки. Думается, эти приемы как раз и приближают спектакль

к эстетике эпического театра и параболической природе драмы Брехта.

Одной из самых больших удач спектакля следует назвать решение **роли Кураж**. Дарья Белоусова, ученица Петра Фоменко, играет мощно, ярко и многопланово, балансируя между высокой трагедией и нелепым фарсом, ироническим интеллектуализмом и обнаженной эмоциональностью, монотонной сухостью и аритмичной экспрессией. Эту роль сама Белоусова назвала «подарком» и «счастьем»: «Это амплитуда настроений невероятная. Моментальные смены — от ужаса к счастью, от радости к горю, от трагедии к фарсу»⁶.

Оригинальное художественное решение найдено в последнем эпизоде спектакля, когда происходит неожиданная замена: на сцену вместо Д. Белоусовой выходит другая Кураж. Ее играет Галина Морачева, актриса, которая выглядит намного старше первой и основной исполнительницы. Ее одежда, значительно отличающаяся от черного платья Белоусовой, напоминает рубище и очень походит на костюм, в котором Кураж играла Елена Вайгель.

Вслед за тем, как состоялся последний выход Кураж-Белоусовой, проходит не так уж и много – всего два года, но изменения велики. После смерти Катрин Кураж лишается всех своих детей, а значит и перестает быть матушкой. Однако сам кураж у постаревшей Кураж-Морачевой остался. Она, сцепив зубы, осознавая, что не осталось «ничего», приободряет себя: «Сама вытащу фургон... надо опять за торговлю браться». А затем, мыча над трупом дочери, начинает энергично маршировать (правда на месте) и вызывает, распростерши руки – правда, скорее к небесам, а не к людям: «Возьмите меня с собой».

Если же говорить строго, то в постановке Михаила Левитина даже не две Кураж, а три. Спектакль содержит посвящение: «Памяти Любви Полищук, так и не сыгравшей мамашу Кураж». Так что третья Кураж – Любовь Полищук, любимая актриса Михаила Левитина, его гениальная клоунесса из театральной легенды «Хармс! Чармс! Шардам! или Школа клоунов» также незримо присутствует в воздухе спектакля.

Казалось бы, сложно эмоционально превзойти две заключительные сцены (смерть Катрин и выход второй, постаревшей Кураж). Однако Левитину это удалось, причем в третьем подряд кульминационном эпизоде – в **финале**. На сцену выходят все персонажи, включая и обеих матушек Кураж, и детский хор, и исполняют финальный музыкальный номер – пронзительный зонг на стихотворение Брехта «О счастье», несколько

⁵ См. Элла Михалёва. Петер Вайс на сцене Театра на Таганке www.vagant2003.narod.ru/2002152025.htm

⁶ Дарья Белоусова: «Это не имеет для Брехта никакого значения — прошло его время или не прошло» // <http://ermittazh.theatre.ru/performance/main/kurazh/16201/>

видоизмененный текст в переводе Вячеслава Куприянова.

Сколько мне еще понадобится счастья?
– тревожно вопрошает Кураж-Белюсова.

Счастье – помощь.
Силён – кто счастлив
– как будто поясняет ей, как жить дальше,
детский хор.

А затем – на сцену выходит сам Михаил Захарович Левитин. Проходя мимо всех своих актеров, нежно прикасаясь к стоящим в центре двум Кураж, он одновременно с горечью и надеждой поет:

Я был очень счастлив. Лишь потому
Я всё еще жив.
Но, глядя, в будущее, с ужасом сознаю,
Сколько мне еще понадобится счастья?

И последние реплики детского хора («Силён, кто счастлив») звучат не только ангелоподобно, но и воистину жизнеутверждающе. И в финале происходит еще одно, последнее смыкание с «Добрый человек из Сезуана»: «плохой конец заранее отброшен. Он должен, должен, должен быть хорошим!»

Окончание спектакля обладает подлинным катарсическим воздействием. В нем сомкнулись и многолетние рефлексии Михаила Левитина о Брехте «во всем масштабе страстей и юмора» и обладающим «инстинктом жизни», и как бы подытожен четвертьвековой опыт сотрудничества режиссера с театром «Эрмитаж», и синтезированы две великие традиции: интеллектуального, эпического, брехтовского и эмоционального, экспрессивного, психологического русского театра. А кроме этого, спектакль создал новую, богатую театральную рифму: «Кураж» – «Эрмитаж».

*Erdmut WIZISLA
Berlin (Deutschland)*

BERTOLT BRECHT UND HELENE WEIGEL: BRUCHSTÜCKE EINER KORRESPONDENZ

Briefe sind Niederschläge von Beziehungen. Sie erzählen gelebte Wirklichkeit – in Ausschnitten. Selbst wenn eine Korrespondenz vollständig überliefert ist, ist sie doch nicht mehr als eine Spur, ein Bodensatz, an den wir, die Nachgeborenen, die nicht Zeuginnen und Zeugen des Geschehens waren, uns allerdings halten müssen.

Seit kurzem liegt eine Ausgabe mit Briefen von Brecht und Helene Weigel als Buch vor. Es trägt den Titel »ich lerne: gläser + tassen spülen«, und ist im Suhrkamp Verlag erschienen.¹ Das Buch enthält Briefe aus einer Zeit von dreiunddreißig Jahren, von denen das Künstlerpaar siebenundzwanzig verheiratet waren – nämlich seit 1929. Es ist kein Briefwechsel, sondern nur das Fragment eines Briefwechsels, Bruchstücke einer Korrespondenz; der Anteil der Schauspielerin beträgt nur ungefähr ein Viertel des Ganzen. Helene Weigel hat Brechts Briefe gehütet. Ihre Briefe an ihn sind hingegen lückenhaft überliefert; aus der Zeit vor 1951 gibt es überhaupt nur fünf Briefe. Wir wissen weder, ob Brecht mit ihren Schreiben weniger achtsam umging, noch, wo ihre Briefe geblieben sind. Dass sie je wieder auftauchen, scheint jedoch eher unwahrscheinlich. Was überliefert wurde, ist dennoch spannend genug. Dieser Beitrag stellt zunächst die Briefe in ihrem Kontext vor und geht dann anhand von fünf Briefen oder Briefauszügen exemplarisch auf einige Besonderheiten dieser neuen wichtigen Quelle ein.

Diese Briefe sind das Dokument einer Liebe, die in Berlin begann, als Brecht sich anschickte, die Theater der Hauptstadt und des ganzen Landes zu erobern. Sie erzählen die Geschichte einer Familie, die, kaum dass sie vollständig ist, von Land zu Land ziehen muss, ständig auf der Suche nach bezahlbarem Wohnraum, Arbeitsmöglichkeiten und Kontakten. Sie zeigen eine Künstlerbeziehung, deren Kern, allen Widrigkeiten zum Trotz, der Glaube an sein Werk, ihre Schauspielkunst und das gemeinsame Theaterprojekt war. Unbedingt ist beider Wille, ihre

¹ »ich lerne: gläser + tassen spülen«. Bertolt Brecht/Helene Weigel: Briefe 1923–1956. Hrsg. v. Erdmut Wizisla. Berlin: Suhrkamp, 2012.

Berufe auszuüben. Ihr wird es im Exil nicht möglich, die spärlichen Ausnahmen machen den Schmerz nur heftiger. »Meine idiotische Existenz hängt mir sehr zum Hals raus«, schreibt sie im Februar 1937 an Erwin Piscator. »Ich war und bin auch noch immer eine brauchbare Person und der Winterschlaf dauert zu lange.« Er hat kein Theater, kann kaum inszenieren, aber er schreibt, für die Schublade und manchmal für den Druck in seiner und in fremden Sprachen.

Wann schreibt sich ein Paar, das die meiste Zeit in unmittelbarer Nähe zueinander verbringt, Briefe? Wenn sie ihre Eltern in Wien besucht, er sich, um arbeiten zu können, zu seinem Vater nach Augsburg oder mit Kollegen nach Südfrankreich zurückzieht, wenn er Theaterverbindungen in Moskau knüpft, in London Geld bei einem Film verdient, in New York inszeniert, in Paris den »Dreigroschenroman« vollendet. Oder wenn sie dort auf der Bühne steht, ihm Bericht erstattet und dann, rastlos und vergeblich, versucht, einen Fuß in das deutsche Exiltheater in Prag oder Zürich zu bekommen, während er schon wieder in den dänischen Exilort zurückgekehrt ist, sie wissen lässt, wie die Geburtstage der Kinder verlaufen sind, um dann mit dem Sohn Steff eine Resolution zu verfassen, in der ein gewisser »Gatten- und Söhnerat« die werte Genossin auffordert, nach Erledigung ihrer Obliegenheiten ohne Verzug zurückzukehren und ihre Tätigkeit in der Familie wieder aufzunehmen.

Wenn sie an einem Ort sind, greifen sie zum Papier in Konfliktsituationen. Er in Berlin, am Neujahrstag 1933: »ich schreibe, statt zu sprechen, weil das leichter ist, gegen das Sprechen habe ich eine solche Abneigung, das ist immer ein Kämpfen.« Sie in Santa Monica, vielleicht 1944: »Ich bekomme meine Gedanken nicht in eine richtige Ordnung, es ist auch nicht geordnet, was in meinem Kopf vorgeht.« Später kommunizieren sie schriftlich, wenn der Ensemblealltag Dutzende Entscheidungen pro Tag abverlangt; neben den Besprechungen, Telefonaten, im Auftrag verfassten Briefen ist die direkte Korrespondenz nur ein Bruchteil des gewaltigen Organisationsbetriebs.

Die Überlieferungsgeschichte spiegelt das Schicksal der Korrespondenzpartner. Die Weigel bewahrt die Briefe ihres Mannes sorgfältig auf. Sie steckt sie in Umschläge und schreibt »London / März April Mai Juni« darauf, und »New York Mai Juni 45« oder »Bert / Herbst 46«. Es nützt nichts. »Liebesbriefe Brecht an Weigel sind verlorengegangen (teilweise auf Klopapier geschrieben)«, notierte Hertha Ramthun, die Mitarbeiterin des Brecht-Archivs, nach einem Gespräch mit Helene Weigel im Oktober 1962. »Sie befanden sich in der blauen Schachtel, die Weigel in Schweden zurückließ. Die blaue Schachtel, die auch Briefe etc. der Kinder enthielt, wurde später Brecht zurückgegeben und befindet sich bei Ruth Berlau in Verwahrung.« Von dort sind sie nie wieder in die Hände der Empfängerin gelangt, auch wenn

Hans Bunge Teile der Korrespondenz wenigstens als Kopie ins Brecht-Archiv holen konnte. Die Originale betrachtet Brechts Mitarbeiterin und Geliebte als Faustpfand. So erlebt es zumindest Uwe Johnson, der Ruth Berlau im August 1965 zu seiner Edition von Brechts Nachlassfragment »Buch der Wendungen« befragen will. Für seinen Verleger Siegfried Unseld protokolliert Johnson den Besuch bei Berlau: »Sie behauptet, es seien ihr fünf Briefe gestohlen worden, und auf die Frage nach dem Täter: es seien sieben Prozesse gewesen; diese Briefe habest du für die Erben zum Preis von viertausend Mark zurückgekauft, also kenntest du den Preis. Ich versuchte ihr dein Gebot von fünftausend klarzumachen. Sie konnte die eintausend nicht vergessen und bat mich, mit dem irren Lächeln wie es in den Lehrbüchern steht dir zu sagen, alle Briefe seien verbrannt, in den Ofen geworfen. Sie hat da Zentralheizung.« Die Briefe bleiben ein Spekulationsobjekt. In den neunziger Jahren nehmen sie einen festen Platz auf dem Antiquariatsmarkt ein. Nach und nach wird der größte Teil zugänglich. Zuletzt die Briefe, die Brechts aus New York nach Santa Monica richtet; sie sind 1949 in der Schweiz geblieben und tauchen erst 1999 im Nachlass des Zürcher Vertrauten Victor N. Cohen auf.

Die Lücken führen dazu, dass nur wenige Briefe auf einen anderen reagieren. Was erhalten ist, zeigt sich jedoch unmittelbar auf das Gegenüber bezogen, noch in der kürzesten Notiz. Es sind Briefe von Theatermenschen, die aus der Kommunikation heraus leben. Selbstreflexionen sind die Ausnahme. Helene Weigel, die ihr »Nicht-Schreiben« als ein »altes eingefressenes Laster« bezeichnet, ist in den Briefen an Brecht direkt, witzig und dabei von einer zurückhaltenden, aber charmanten Zärtlichkeit. Ihre Schilderungen von Proben und Aufführungen, die Unmittelbarkeit, mit der Probleme Lösungen zugeführt werden, verraten, dass hinter der Briefschreiberin eine begnadete Schauspielerin und eine gewiefte Intendantin steckt.

Seinen Briefen gelingt es nicht immer, das Rapporthafte abzustreifen. Er hält sie auf dem laufenden über seine Tätigkeiten und Begegnungen, ohne dabei immer wirklich die Karten auf den Tisch zu legen. Und er braucht sie, wenn er unterwegs ist, eben oft als eine Art Sekretärin, die ihm Adressen mitteilt, verlorene Papiere besorgt, Korrekturen in Manuskripte überträgt, Bücher sendet und Anrufe erledigt. Nur selten erschöpfen sich die Mitteilungen jedoch in ihren Anlässen. Immer gibt er ein Wort mehr als nötig – eine kleine Aufmunterung, die wiederholte Bitte, seine Frau möge auf sich achten, eine Sottise über Bekannte. Und er sorgt sich um die Kinder Steff und Barbara und um Hellis Gesundheit, medizinisches Grundwissen einsetzend: die Schilddrüse, ihre Zähne, die Erschöpfung nach einer Operation und immer wieder das Gewicht.

Helene Weigel hat die Trennungen von Brecht nicht gleichmütig hingenommen, aber sie hat sie auch nicht nach außen getragen. Im Frühjahr 1944 teilt Theodor W. Adorno seinen Eltern mit, Brecht habe seiner Frau während seiner viermonatigen Abwesenheit von Santa Monica nicht ein einziges Wort geschrieben. In diese Zeit fällt die wohl tiefste Krise des Paares in den USA. »Liebe Helli, es ist so schwierig zu schreiben, weil ich weiß, Du denkst es Dir nur einfach vergnüglich für mich hier«, gesteht Brecht im Januar 1944, um dann, wenn hier nicht Briefe fehlen, bis zu seiner Rückkehr zu schweigen. Damit das nicht noch einmal passiert, gibt Helene Weigel ihm bei einer der nächsten Reisen Umschläge mit, die sie bereits mit ihrer Adresse versehen hat. An Ernst Busch schreibt sie am 25. November 1946: »Brecht ist in New York, was von hier so weit ist wie von New York nach Berlin.« Kleine zärtliche Codes und Telefonate am Samstagabend sollten die Entfernung überbrücken.

Brecht weiß, was er an Helene Weigel hat. Sie ist ihm eine, mit Lion Feuchtwanger zu sprechen, »fanatische Helferin«, vertraut mit seinen Angelegenheiten, ganz auf der Höhe seiner Arbeit. Sie kennt sich in Brechts Papieren so aus, dass es nur wenige Stichworte braucht, ihr den Ort und die Spezifik eines Manuskripts zu bezeichnen. Ihr sind die Nöte von Brechts Produktionen im Detail bekannt und auch der prekäre Alltag eines Autors im Exil, der, von Missgunst und Gleichgültigkeit umstellt, mit seinen Initiativen immer wieder ins Leere läuft. Sie kann ihn aufmuntern, weil sie sich nicht völlig seiner Arbeit hingibt. Sie weiß um seinen Wert, steht zu ihm und steht ihm bei, ohne sich dabei zu verlieren. »Fleißig wie ein Postbeamter« sei er gewesen, spottet sie nach seinem Tod liebevoll.

Die Weigel hält die Freundschaften zusammen. Immer wieder lädt sie Freundinnen und Freunde nach Svendborg oder Santa Monica ein. Karl Korsch fragt sie, wie viel Regalplatz man ihm, wenn er kommt, für seine Bücher freimachen soll; und am 28. Juni 1945 lockt sie ihn mit den Vorzügen des Garten: »Hier gäbs ein gutes Zimmer, mit Feigenbaum davor, sie müßten nur aufs Dach klettern, aus dem Fenster ein Schritt, und die Feigen platschen Ihnen auf den Kopf.« Helene Weigel ist kommunikativ so versiert, dass Brecht sie um die Lösung manchen Konflikts bitten kann. Das zählt sich vor allem in Kalifornien aus, als Charles Laughton unmittelbar vor der »Galileo«-Aufführung in einer divenhaften Geste das ganze Unternehmen gefährdet. Brecht baut auf ihre Fähigkeiten als Vermittlerin: Sie soll Laughton sagen, dass Brecht unter bestimmten Bedingungen mit fliegenden Fahnen zu ihm überginge, schreibt er ihr am 11. Februar 1946; »aber sage das nicht als zu politisch, intrigantenhaft«.

Brecht wagt es, ihr seine Krisen zuzumuten: »Ich bin sehr grau, diese Stadt kann besonders scheußlich

sein«, schreibt er Ende 1943, als er zum zweiten Mal von Santa Monica aus nach New York fährt. Und im Februar 1946 erzählt er ihr in einem der bemerkenswertesten Briefe ausführlich von Ruth Berlau, die nach dem Tod des gemeinsamen Kindes einen Zusammenbruch hat. New York ist ein »veritables Inferno«, kommentiert er erschöpft.

Brecht glaubt an Helene Weigel als Schauspielerin. »Sie ist gutartig, schroff, mutig und zuverlässig. Sie ist unbeliebt«, notiert er 1929 im »Dialog über Schauspielkunst«. Die lange erzwungene Auszeit kann sein Vertrauen in sie als Künstlerin nicht erschüttern. »Wird Dir auf diesem Planeten nicht leicht nachgespielt werden«, sagt er über ihre Berliner Darstellung der Pelagea Wlassowa, als er »Die Mutter« 1935 in New York inszeniert und die Besetzung der Hauptrolle furchtbar findet. Zur Premiere von »Die Gewehre der Frau Carrar« widmet er ihr das Gedicht »Die Schauspielerin im Exil«, mit dem Begriffspaar »kleine Gestalt / Große Kämpferin«. Als er hört, dass seine Tochter Hanne vom Ballett zum Schauspiel gewechselt hat und begabt und originell sein soll, kommentiert er: »Nun, da gibt es ein paar gute Rollen für sie – wenn sie Dich darin gesehen hat.« Das geschieht dann in Berlin, und Hanne sieht Hellis Courage, mit der das »Theater des neuen Zeitalters« eröffnet ward.

Die jetzt erstmals in erreichbarer Vollständigkeit publizierte Korrespondenz aus der Zeit des Berliner Ensembles gibt ungeachtet der tagesaktuellen Knappheit einen beachtlichen Einblick hinter die Kulissen dieser Bühne zu einem Zeitpunkt, als noch nicht allgemein verbreitet war, dass der Aufbau dieses Theaters, wie Hannah Arendt gesagt hat, »vielleicht die hervorragendste kulturelle Leistung im Deutschland der Nachkriegszeit« ist.

Als Intendantin des Berliner Ensembles hält Helene Weigel Brecht den Rücken frei und findet dafür den richtigen Ton, auch Behörden gegenüber. Im Juli 1952 moniert die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten, dass Westberliner Mitglieder des Ensembles Dauerpassierscheine für Buckow beantragt haben, und drängt darauf, »die innerhalb des Betriebs erforderlichen Arbeiten im Betriebssitz, nämlich in Berlin wahrzunehmen«. Die Antwort der Weigel ist typisch: »Lieber Bohm, So geht's nicht. Wir arbeiten in den Ferien wichtige Vorarbeiten für den Herbst aus. Und wir brauchen jede Unterstützung von Eurer Seite, um fertig zu werden. / Der Vorschlag, dies in Berlin zu tun, kann wohl nicht Dein Ernst sein. / Ich bitte also um sofortige Hilfe, damit Brecht ungestört arbeiten kann.«

Helene Weigel wusste, dass Brecht – wie sie Werner Hecht im Gespräch sagte – »völliges Vertrauen« zu ihr hatte. »Also, es gab keinen Punkt, wo er an meiner völligen Zuverlässigkeit gezweifelt hat.« Das sei eine Selbstverständlichkeit gewesen. Über dem pragmatischen Gestus dieser Briefe könnte man ver-

gessen, dass hier zwei Menschen sprechen, die Theatergeschichte schreiben. Und dass sie miteinander verbunden waren, wie Helene Weigel es gesagt hat: »Das war zwischen uns eine große Liebesbeziehung.« Nach Brechts Tod begreift sie sein Werk als eine Aufgabe, und sie nimmt sie an, indem sie das Theater erhält, mit kluger Hand den Nachlass publizieren lässt und so den enormen postumen Ruhm ermöglicht.

BEISPIEL 1: Weigel an Brecht, Berlin, 12. Januar 1956 (Brief 241)

Lieber Bert,

es entsteht schon wieder ein kleines Kuddelmuddel. Mit Dir abgesprochen, schriftlich, war folgendes, damit eine bestimmte verantwortliche Ordnung entsteht:

1. Bunge übernimmt die Arbeitseinteilung der jungen Dramaturgen und zwar: Platz Friderichs Tragelehn Voigt

2. Käthe übernimmt die Arbeitseinteilung der jungen Regisseure: Weber Swinarski Graf Bellag die beiden Pintzkas und Klingenberg, wenn sie kommen.

3. Frau Hauptmann übernimmt die Arbeitseinteilung – was das Lesen von Manuskripten betrifft.

Was soll ich tun, unsere gute Käthe pfuscht schon wieder dazwischen. Ich bin sicher, sie hat sich von Dir ganz schnell die Genehmigung geholt und, da Du längst vergessen hast, wie die Einteilung war, gibst Du sie auch. So hat sie, weil sie nicht im Büro ist, plötzlich die Platz aus den Befugnissen von Bunge geholt und sie dort ins Büro gesetzt und beschäftigt. Schließlich ist da noch die Glenzke, warum setzt man sie nicht in das Büro ans Telefon.

4. Will ich Dich fragen, ob Du deine Meinung geändert hast, denn ich fragte Dich vor Wochen wegen unserer Schwierigkeiten mit den Vorstellungs-Abenddiensten und Du warst der Meinung, daß Käthe ebenfalls dazu eingesetzt wird. Käthe ist aber der Meinung, daß Du ihr gesagt hast, wie brauche keine zu machen. Du sagtest doch aber, daß sie genauso wie die andern eingesetzt werden könne. Wie soll ich mich verhalten?

Kommentar:

Die Briefe aus der Zeit des Berliner Ensembles sind keine literarischen Ereignisse. Sie betreffen Angelegenheiten, die meist rasch geklärt werden mussten (Spielpläne, Gastspiele, Umbesetzungen, Urlaubsanfragen etc.). Ihr Ton ist knapp und geschäftlich. Man liegt gewiss nicht falsch, wenn man sich vorstellt, dass die Intendantin ihre Anliegen einfach loswerden, zu den Akten nehmen wollte, damit sie Brecht, ihren künstlerischen Leiter, wenn sich das Paar traf, nicht mit einer Liste von Anliegen behelligen mussten. Dennoch offenbaren gerade ihre Briefe aus die-

sen Jahren das enorme kommunikative Geschick der Weigel. Sie zeigt sich hier als Taktikerin: Die gute Käthe ist die Regieassistentin Käthe Rülcke, die mit Brecht liiert war. Es ging also nicht nur um ungeklärte Entscheidungskompetenzen. Die Weigel musste ihre Monenda listig vorbringen – was ihr wohl gelingt.

BEISPIEL 2: Brecht an Weigel, Berlin, Frühjahr oder Sommer 1953 (Brief 189)

Liebe Helli,

es ist nicht richtig, daß Du meine künstlerischen Kritizismen für private erklärst. Du hast in Paris und Kopenhagen eine zornige Frau gespielt, aber sie war zugleich weich – und so war die Figur schön. Nunmehr spieltest Du zu Beginn wieder die zornige, aber sie war hart, oder schien hart und die Schönheit der Figur litt. Wenn ich es Dir sagte, wurdest Du böse, als hätte ich gesagt, Du könntest keine Zornige mehr spielen, die zugleich weich ist; aber das habe ich nicht gesagt und meine ich nicht; nur: Du hast nicht versucht, sie zu spielen. So schlug ich vor die sanfte, mauleselhafte, die einmal heftig war und es noch ab und zu wird und es bekämpft und zugleich eine gerade Haltung der Spanierin, aufgehoben durch anmutige Bewegungen. Das war einige Male wunderbar, aber Du mochtest es nicht; so wurde es nie durchgeführt, und am Sonntag war es ein Mischmasch von Altem und Neuem. So wirst Du jetzt versuchen müssen, zum einen oder andern zu kommen. Das wird gehen.

Kommentar:

Bemerkenswert an diesem Schreiben ist die Art, wie Brecht versucht, Privates von Künstlerischem zu trennen. Der Regisseur Brecht plädiert für die Klarheit einer Figur. Seine Ausführungen beziehen sich auf die Rolle der Theresa Carrar in Brechts Stück »Die Gewehre der Frau Carrar«, die Helene Weigel im Herbst 1937 und im Frühjahr 1938 in Kopenhagen gespielt hatte und nun in einer Inszenierung von Egon Monk im Deutschen Theater spielt; die Premiere war am 16. November 1952. Der Brief lässt sich nicht exakt datieren. Im Frühjahr und im Sommer 1953 erlebte das Paar eine seiner schwersten Krisen, aus der es erst im Herbst 1953 durch die gemeinsame Arbeit an der Inszenierung des Stücks »Die Mutter« in Wien herauskommt.

BEISPIEL 3: Telegramm Brechts an Weigel, New York, 16. Oktober 1946 (Brief 162)

AS TO BERGNER I SAW WHAT AN ACTRESS YOU ARE AS TO LAUGHTON UNHAPPY THE LAND= (AN BERGNER SAH ICH WAS FÜR EINE SCHAUSPIELERIN DU BIST WAS LAUGHTON ANGEHT UNGLÜCKLICH DAS LAND=)

[B]IDI.

Kommentar:

Brecht schickte dieses Telegramm am Tag nach der New Yorker Premiere seiner Bearbeitung von John Websters Stück »The Duchess of Malfi«. Die Leistung von Elisabeth Bergner in der Hauptrolle hatte ihn offensichtlich verstört. In einem Brief, den er dem Telegramm folgen lässt, beides erreicht Helene Weigel in Santa Monica, wird er drastisch: »Die ›Malfi‹ hat sich die Bergner durch ihre Feigheit, Halbheit und weil sie den Kalkulationen ihres Spatzenhirns folgte, versaut. Englischer Regisseur der Websterschen Urfassung in London. Langsam, Deklamation, keine Szene gespielt, die Bergner maniert und cute. An einigen Stellen sieht man, mit Schrecken, daß sie einmal ein Talent war.« Brecht lehnte die Produktion ab und zog seinen Namen aus ihr zurück. Der zweite Teil des Telegramms kommentiert Brechts Enttäuschung über das illoyale Verhalten von Charles Laughton. Es ist die Zeit der finanziell äußerst schwierigen Vorbereitung der amerikanischen Produktion von »Galileo«. Laughton, erläuterte Brecht in dem späteren Brief, habe »in einem wahren Amoklauf von Verrätereie alle letzten Versprechen« gebrochen. Der Dichter greift zum Mittel des Selbstzitats und greift in das Stück, um das es geht. Vermutlich denkt er dabei weniger an das, was Galilei seinem Schüler sagt: »Unglücklich das Land, das Helden nötig hat!«, als an die Eröffnung des Disputs und Andreas Satz: »Unglücklich das Land, das keine Helden hat!« Denn »heldenhaft« war Laughtons Verhalten nun wirklich nicht; glücklicherweise änderte sich das zumindest so, dass es gelang, den »Galileo« auf die Bühne zu bringen.

BEISPIEL 4: Weigel an Brecht, Santa Monica, etwa 1944 (Brief 132)

Lieber Bert,

jetzt muß ich Dir schon einen Brief schreiben, weil es mir selber närrisch vorkommt, daß ich nein sage, wenn Du mit mir schlafen willst, und außerdem erstaunt mich Dein sofort auftretendes neubelebtes Interesse, wieso, nur wegen dem nein? Ich bekomme meine Gedanken nicht in eine richtige Ordnung, es ist auch nicht geordnet, was in meinem Kopf vorgeht, öfters schon kamst Du auf einen Punkt zurück, der so aussieht, Du kannst und willst nicht eine deklarierte mit Stempel versehene Ehe führen, das war sie auch nie und ich hab sie nie verlangt, was ich Dir neulich sagen wollte, war, daß ich sie nicht für mich verlange, weil ich annahm, daß sie nicht geht für Dich, aber ich finde auf einmal, daß Du solche Ansprüche einer andern Frau einräumst. Deine Antwort darauf ist, daß Du völlig verschwindest, schweigend drei Wochen eine völlige Änderung einführst, das ist schon ein Fußtritt von besonderer Heftigkeit. Ich bin nicht

unempfindlich, wenn Du Dein Leben so ändern willst, kann ich es nicht [Brief bricht ab]

Kommentar:

Wir können nicht genug bedauern, dass die frühen Briefe Helene Weigels fast ausnahmslos verschollen sind. Hier ist eine Ausnahme – allerdings eine, die in die Mitte der Beziehung führt und es in sich hat. Dieser unvollständige Brief ist mit der Maschine geschrieben und nicht unterzeichnet. Vielleicht wurde er nicht abgeschickt oder nicht übergeben; Brecht wird, als seine Frau das schrieb, nicht ganz weit weg gewesen sein. Die Datierung ist nicht gesichert, aber da es Briefe gibt, die Helene Weigel mit der Maschine schrieb und signierte, kann man auf den Zeitraum schließen. Möglicherweise bezieht Helene Weigel sich auf Brechts Beziehung zu Ruth Berlau, die im Frühjahr von ihm ein Kind bekommen hat. Dieses Kind, Michel, stirbt wenige Tage nach seiner Geburt.

BEISPIEL 5: Brecht an Weigel, New York, 11. Februar 1946 (Brief 143)

Liebe Helli,

ich lerne: Gläser + Tassen spülen, Boden fegen, Abfall wegschaffen, Rühreier und Suppen machen, alles als Autodidakt. ich fühle mich Dir sehr gewogen, wenn ich Gläser spüle. Daß Du das nun so lange gemacht hast, unter anderm.

Wenn Du übrigens (in Erinnerung an meinen Geburtstag) das kleine alte schwarze Ledernotizbüchlein als Modell wegbringst, sieh erst genau nach, ob nicht 2 alte Fotos von Dir drinstecken, deren ich mir immer bewußt war, es sind Aktfotos, pin up pictures, you know. Nichts für den alten Schweden.

Diese Woche fange ich mit Auden an, es wird etwa 2 Wochen nehmen. Anfangs März möchte ich zurück sein. Die Behandlung Ruths wird länger dauern, jetzt kann sie keine Besucher empfangen, ist fiebrig wegen Flüssigkeitsmangel, da sie nicht ißt und nicht trinkt. Ich war nur einmal bei ihr, da war sie ganz, wie man im Traum ist, sprunghaft, ungeheuer erregt mit enorm schnell und oft wechselndem Ausdruck. Und in den Gesten äußerst theatralisch. Alles ist in sich logisch, aber ohne realen Boden. Sie hält die Kranken für »kammerater«, hält Reden an sie, sie sollten bereit sein, bemitleidet sie, zeigte sie mir als Opfer, wie sie leiden. Eine alte Frau hielt sie für Viertel, über einen Mann im Korridor fragte sie mich, ob das Lund sei. »Kannst Du uns alle herausbringen?« fragte sie. Als ich sagte: nein, nahm sie meinen Mantel auf, reichte ihn mir und sagte: »Dann farewell«.

[...]

Seit sie das Kind verlor und die große Operation hatte, war ihr Nervenzustand schlecht, sie arbeitete

(an Fotografie und einem Buch über die skandinavischen Seeleute im Krieg) sehr viel und aß und schlief wenig, so kam sie körperlich herunter. Dann hatte sie im Herbst eine Affäre mit einem der dänischen Seeleute, von der sie mir Anfang Dezember berichtete. Von da an – obwohl ich freundlich schrieb – scheint sie schnell in den Zusammenbruch gefallen zu sein, anscheinend nicht imstande, ihre Emanzipation mit der Zusammenarbeit und Verwicklung in meine Geschäfte und dem Kult, den sie mit meinen Arbeiten und mir trieb, noch zusammen zu bringen. Jedoch kann dieser psychische Konflikt nur der unmittelbare Anlaß gewesen sein. Er löste die Krankheit nur aus, wie alle Ärzte meinen.

Ich schreibe Dir all das, weil Du fragtest am Telefon und wohl beunruhigt bist. Ihre Papiere zeigen auch, daß sie sich in der letzten Zeit sehr mit Dir beschäftigte, am Ende sehr sehr freundlich – wie mit einer sehr guten Freundin.

[...]

Das ist der längste Brief, den ich je geschrieben habe.

Ich küsse Dich

b

Kommentar:

Diese Briefauszüge – Anfang und Ende eines längeren Schreibens – werden aus zwei Gründen hier vorgestellt: Zum einen stellen sie Klischees in Frage – etwa die Vorstellung, Brecht habe seine Liebschaften und vor allem die Konflikte in ihnen vor Helene Weigel verheimlicht. Er spricht offen über Ruth Berlau, gewiss unter dem Druck der schweren Erkrankung der Freundin, an der er sich auf eine bestimmte Weise mitschuldig gefühlt haben mag. Immerhin steht am Anfang der schweren Krise der Verlust des gemeinsamen Kindes. Er versucht, eine Brücke zwischen der kranken Freundin und der Ehefrau im fernen Santa Monica zu schlagen. Dennoch mag die Offenheit der Mitteilung verblüffen: Brecht redet zur Sache. Alles Spießige scheint fern zu sein. Der andere Grund ist der Ton dieses Briefes. Es ist sicher nicht der längste, den Brecht geschrieben hat, aber, zumindest unter den uns bekannten an Helene Weigel, ein äußerst berührender und einer der wichtigsten. Der Anfang ist in seiner Anschaulichkeit und dem verhaltenen Pathos, das sich in Lakonik verwandelt, exemplarisch für Brechts Sprache. Nicht zuletzt ist es der Doppelpunkt: Hier nimmt einer, der weiß, was lernen heißt, Anlauf, weil ihn schon die bloße Aufzählung all der täglichen Verrichtungen erschöpfen könnte. Ein kleines Zögern, damit die Adressatin die Bedeutung des Eigentlichen, die ganze Kraftanstrengung, auch wirklich würdigen kann.

*Ердмут ВІЦІСЛА
Берлін (Німеччина)*

БЕРТОЛЬТ БРЕХТ І ХЕЛЕНА ВАЙГЕЛЬ: ФРАГМЕНТИ ЛИСТУВАННЯ

Листи – це втілення стосунків. Вони розповідають побачену дійсність – у фрагментах. Навіть коли листування збережено повністю, воно все-таки не більше ніж відбиток, осад, якого ми, наступні покоління, не будучи свідками тих подій, мусимо однак дотримуватися.

Віднедавна існує видання листів Брехта й Хелени Вайгель у вигляді книги. Вона має назву «я вчусь мити: склянки + чашки», і вийшла у видавництві Зуркамп.¹ Книга містить листи, які охоплюють час у тридцять три роки, з них двадцять сім років митці були одружені – а саме з 1929 року. Це не листування, а фрагмент листування, уривки кореспонденції; частина актриси складає лише приблизно одну четверту від загальної кількості. Хелена Вайгель зберегла листи Брехта. Проте її листи до нього збереглися неповністю; з часу до 1951 року наявні взагалі лише п'ять листів. Ми не знаємо ні того, чи поведився Брехт менш уважно з її посланнями, ані того, де залишились її листи. Те, що вони знову з'являться, здається однак радше неймовірним. Збережена частина є тим не менш доволі захоплюючою. У цій статті спочатку представлені листи в їхньому контексті, а потім на основі п'яти листів або уривків окремо розглянуті деякі особливості цього нового важливого джерела.

Ці листи є документом кохання, яке почалось у Берліні, коли Брехт зібрався підкорити театри столиці й всієї країни. Вони розповідають історію родини, яка щойно ставши повною, змушена переїжджати з країни в країну у постійних пошуках доступного житла, можливостей працювати й контактів. Вони показують зв'язок митців, сутність якого була, всупереч всім мінливостям, віра в його справу, її акторське мистецтво й спільний театральний проект. Безумовним є бажання обох, займатися своєю справою. В еміграції це стає неможливим, від рідких виключень біль стає лише гострішим. «Мое ідіотське існування мені дуже

¹ »ich lerne: gläser + tassen spülen«. Bertolt Brecht/Helene Weigel: Briefe 1923–1956. Hrsg. v. Erdmut Wizisla. Berlin: Suhrkamp, 2012.

остогиділо», пише вона у лютому 1937 року Ервіну Піскатору. «Я була й також є все ще корисною, а зимовий сон триває надто довго». У нього немає театру, йому важко робити постановки, але він пише «в стіл», іноді для друку на своїй та іноземних мовах.

Коли чоловік і дружина, які велику частину часу проводять у безпосередній близькості, пишуть один одному листи? Коли вона відвідує своїх батьків у Відні, а він, щоб мати змогу працювати, повертається до свого батька в Аугсбург або йде з колегами на південь Франції, коли він налагоджує театральні зв'язки в Москві, заробляє гроші на зйомках фільму в Лондоні, ставить п'єсу в Нью-Йорку, завершує «Тригрошовий роман» у Парижі. Або коли вона стоїть на сцені, розповідає йому про це, а потім невтомно й марно намагається влаштуватись у німецький емігрантський театр у Празі чи Цюриху, тоді як він, знову повернувшись у Данію, де він жив у вигнанні, інформує її про те, як пройшли дні народження дітей, щоби потім із сином Стефаном скласти резолюцію, у якій така собі «рада чоловіків і синів» закликає шановну товаришку після виконання своїх зобов'язань негайно повернутися й поновити свою роботу в родині.

Коли вони в одному місці, вони викладають думки письмово у конфліктних ситуаціях. Він пише в Берліні, в день нового 1933 року: «Я пишу, замість того, щоб говорити, тому що це легше, до говоріння в мене така антипатія, це завжди боротьба». Вона пише в Америці, в Санта Моніці, приблизно в 1944 році: «Я не можу навести порядок у своїх думках, те, що відбувається в мене в голові, також не впорядковано». Пізніше вони спілкуються письмово, коли будні театру «Берлінер ансамбль» вимагають десятки рішень на день; порівняно з обговореннями, телефонними розмовами, листами, написаними за дорученням, безпосереднє листування є лише частиною роботи потужного підприємства.

Історія збереження листів відображає долю кореспондентів. Вайгель дбайливо зберігає листи свого чоловіка. Вона вкладає їх у конверти й надписує «Лондон / березень, квітень, травень, червень», «Нью-Йорк / травень, червень 45» або «Берт / осінь 46». Це нічого не дає. «Любовні листи Брехта до Вайгель втрачені (частина була написана на туалетному папері)», записує Герта Рамтун, співробітниця архіву Брехта, після розмови з Хеленою Вайгель у жовтні 1962 року. «Вони знаходилися в синій коробці, яку Вайгель залишила в Швеції. Синю коробку, в якій були також листи дітей, пізніше повернули Брехту, вони зберігаються у Рут Берлау». Звідти вони ніколи знову не потрапили в руки адресатки, навіть коли Ганс Бунге міг принести в архів Брехта частину кореспонденції хоч би як копію. Співробітниця й коханка Брех-

та вважає оригінали заставою. Принаймні так це бачить Уве Джонсон, який хоче поставити декілька питань Рут Берлау в серпні 1965 року, готуючи посмертне видання фрагменту «Книги змін» Брехта. Для свого видавця Зігфріда Унзельда Джонсон описує візит до Берлау: «Вона стверджує, в неї викрали п'ять листів. На запитання про злочинця вона відповідає, що було вже сім процесів; ці листи ти викупив для спадкоємців за чотири тисячі марок, отже, ціну ти знаєш. Я намагався донести до неї твою пропозицію у п'ять тисяч. Вона не могла забути тисячу й просила мене з божевільною посмішкою як у підручниках сказати тобі, що всі листи спалені, вона кинула їх у піч. А у неї тут центральне опалення». Листи залишаються об'єктом спекуляцій. У дев'яності роки вони займають міцну позицію на антикварному ринку. Поступово більшість стає доступною. Насамкінець листи, які Брехт надсилав із Нью-Йорку до Санта Моніки; у 1949 році вони залишилися у Швейцарії й з'явилися лише у 1999 році у спадку цюрихського довіреного Віктора Н. Коена.

Через пропуски лише деякі листи відповідають один одному. Але те, що збереглося, показує, що написане безпосередньо стосується партнера, навіть у найкоротшому повідомленні. Це листи театральних діячів, які живуть спілкуванням. Саморефлексії є виключенням. Хелена Вайгель говорить про своє «невміння писати», називаючи його «старою вадою, яка в'їлася», однак у листах до Брехта вона є прямою, дотепною, сповнена стриманої, але чарівної ніжності. Її описи репетицій і постановок, безпосередність, з якою вирішуються проблеми, показують, що авторка листів є обдарованою актрисою й вмілим керівником.

Його листам не завжди вдається відійти від форми, яка нагадує звіт. Стосовно роботи й зустрічей він тримає її в курсі того, що відбувається, не розкриваючи при цьому насправді свої карти. Їй вона потрібна йому, коли він у дорозі, часто саме як свого роду секретарка, яка повідомляє йому адреси, займається втраченими документами, переносить виправлення в рукописи, надсилає книги й телефонує. Проте повідомлення рідко вичерпуються приводами. Він завжди додає ще кілька слів – невелике підбадьорення, прохання бути уважною, дурницю про знайомих. І він турбується про дітей Стефана й Барбару, про здоров'я Хеллі, використовуючи базові медичні знання: щитовидна залоза, зуби, виснаження після операції, знову і знову вага.

Хелена Вайгель не приймала холоднокрівно розставання з Брехтом, але вона не показувала назовні свої почуття. У лютому 1944 року Теодор Адорно повідомляє своїм батькам, що за чотири місяці своєї відсутності в Санта Моніці Брехт не написав дружині жодного слова. Імовірно, це час

найглибшої кризи пари в США. «Люба Хеллі, так важко писати, тому що я знаю, ти просто із задоволенням уявляєш собі це все за мене», зізнається Брехт у січні 1944 року, щоб потім, якщо тут не відсутні листи, мовчати до свого повернення. Для того, щоб це не відбулося ще раз, Хелена Вайгель дає йому з собою в одну з наступних подорожніх конверти зі своєю адресою. 25 листопада 1946 року вона пише Ернсту Бушу: «Брехт у Нью-Йорку, звідси це так само далеко як від Нью-Йорку до Берліну». Маленькі ніжні знаки й телефонні дзвінки в суботу ввечері повинні подолати відстань.

Брехт знає, кого він має в особі Хелени Вайгель. Вона для нього – «фанатична помічниця» (так Брехт називає її у розмові з Ліоном Фейхтвангером), добре знайома з його справами, повністю на рівні його роботи. Вона настільки орієнтується в його паперах, що йому потрібно сказати лише кілька ключових слів, щоб визначити місце й специфіку рукопису. Вона знає в деталях всі негаразди брехтівських постановок, а також скрутні будні автора в еміграції, який в оточуючій атмосфері недоброзичливості й байдужості знову і знову не знаходить підтримки. Вона може його підбадьорувати, тому що вона не віддається повністю його роботі. Вона розуміє його рівень, підтримує його, допомагає йому, не втрачаючи при цьому себе. Він був «старанний як поштовий службовець», ніжно іронізує вона після його смерті.

Вайгель не дає розпадатися дружнім стосункам. Знову і знову вона запрошує друзів до Свендборгу або Санта Моніки. Карл Корш запитує її, скільки місця на полиці для своїх книг він отримає, якщо приїде; й 28 червня 1945 року вона заманює його перевагами саду: «Тут є чудова кімната з інжиром перед вікном, вам потрібно лише піднятися на дах, зробити крок і інжир падатиме вам на голову». Хелена Вайгель є настільки комунікативно обізнаною, що Брехт просить її вирішувати деякі конфлікти. Це є особливо корисним у Каліфорнії, коли Чарльз Лоутон безпосередньо перед постановкою «Галілея» одним зарозумілим жестом загрожує всій справі. Брехт розраховує на її посередницькі вміння: вона повинна сказати Лоутону, що за певних обставин Брехт відкрито перейде на його бік, пише він їй 11 лютого 1946 року; «але не говори це надто політично, інтригуючи».

Брехт наважується довірити їй свої кризи: «Я у розпачі, це місто може бути дуже огидним», пише він у кінці 1943 року, коли він вдруге їде з Санта Моніки до Нью-Йорку. А у лютому 1946 року він докладно розповідає їй в одному з незвичайних листів про Рут Берлау, у якій після смерті їхньої спільної дитини стався нервовий зрив. Нью-Йорк – це «справжнє пекло», коментує він втомлено.

Брехт вірить у Хелену Вайгель як актрису. «Вона добра, різка, відважна й надійна. Вона непопулярна», зазначає він у своїй праці 1929 року «Діалог про театральне мистецтво». Довгий вимушений тайм-аут не може похитнути його віру в неї як акторку. «На цій планеті буде нелегко повторити тебе», говорить він про її роль Пелагеї Власової, коли він у 1935 році ставить «Мати» у Нью-Йорку й вважає жакливім виконання головної ролі. До прем'єри п'єси «Гвинтівки Тереси Каррар» він присвятив їй вірш «Актриса в еміграції» з визначенням «маленька фігура / великий боєць». Коли він дізнається, що його дочка Ханна залишила балет заради театру й повинна бути здібною й оригінальною, він коментує: «Отже, є кілька гарних ролей для неї – якщо вона бачила тебе в цих ролях». Це відбувається потім у Берліні, й Ханна бачить Хелену в ролі Кураж, цією виставою відкривається «Театр нової епохи».

Зараз вперше опублікована в максимально можливій повноті кореспонденція з часу «Берлінер ансамбль», незважаючи на щоденну стислість, є поглядом за куліси цього театру, коли ще не була поширеною думка, що його створення, як сказала Ханна Арендт, «можливо, найвидатніше культурне досягнення у Німеччині післявоєнного часу».

Будучи директрисою «Берлінер ансамбль», Хелена Вайгель забезпечує свободу дій Брехту й поводить себе відповідно. Це стосується також влади. У липні 1952 року Державна комісія з питань мистецтва висловлює незадоволення через те, що члени театральної трупи із Західного Берліну замовили перепустки до Буккова, й наполягає на тому, щоб «необхідна робота установи виконувалась в місці її перебування, а саме в Берліні». Відповідь Вайгель є типовою: «Любий Бом, так не годиться. Ми проводимо у відпустці важливу підготовчу роботу до осені. Й нам потрібна всіляка підтримка з вашого боку, щоб працювати. / Пропозиція, робити це у Берліні, є несерйозною. / Отже, я прошу про негайну допомогу, щоб Брехт міг спокійно працювати».

Хелена Вайгель знала, що Брехт – як вона сказала у розмові Вернеру Хехту – мав до неї «повну довіру. Отже, не було жодного пункту, де він сумнівався в моїй абсолютній надійності». Це було само собою зрозумілим. Про прагматичний аспект цих листів можна забути, тому що тут говорять дві людини, які пишуть історію театру. Й тому що, вони були зв'язані, як сказала Хелена Вайгель: «Між нами був великий любовний зв'язок». Після смерті Брехта вона розуміє його творчість як завдання, й вона виконує його, отримуючи театр, розумно публікуючи спадок, і таким чином сприяє його надзвичайній посмертній славі.

ПРИКЛАД 1: Вайгель Брехту, Берлін, 12 січня 1956 року (лист 241)

*Любий Берт,
знову виникає невеликий хаос. Ми обговорили
з тобою письмово наступне, щоб
дотримуватись певного порядку:*

*1. Бунге бере на себе організацію роботи
молодих драматургів, а саме: Плац, Фрідерікса,
Трагелена, Фойгта.*

*2. Кете відповідає за організацію роботи
молодих режисерів: Вебера, Свінарські, Графа,
Беллага, обох Пінцка й Клінгенберга, якщо вони
прийдуть.*

*3. Пані Гауптман займається роботою, яка
стосується читання рукописів.*

*Не знаю, що мені робити, наша добра Кете
знову несумлінно працює. Я впевнена, вона дуже
швидко одержала від тебе дозвіл, тому що ти
давно забув, яким був розподіл обов'язків. Так
вона, оскільки її немає в конторі, раптово забра-
ла Плац від Бунге, посадила її в контору й дала
роботу. Зрештою там ще є Гленцке, чому не по-
садити її в контору на телефон.*

*4. Я хотіла тебе запитати, чи змінив ти свою
думку, тому що я зверталась до тебе кілька тиж-
нів тому через наші труднощі з обслуговуванням
вечірніх вистав. Ти відповів, що цим також за-
ймається Кете. Проте вона стверджує, начебто
ти сказав їй, що нам не потрібно це робити. Але
ж ти казав, що вона так само як інші може ви-
конувати доручення. Як мені слід поводитися?*

Коментар:

Листи з часу «Берлінер ансамбль» не є літературними подіями. Вони стосуються справ, які потрібно було швидко з'ясовувати (репертуарів, гастролей, замін, відпусток тощо). Їх тон стислий і діловий. Безперечно не є помилкою припущення, що директриса хотіла позбутися завдань, запротоколювати їх, щоб, коли пара зустрінеться, не дошкуляти Брехту, її художньому керівнику, з цілим списком. Однак саме її листи цього періоду виявляють величезну комунікативну майстерність Вайгель. Вона показує себе тут як вмілий тактик: добра Кете – це асистентка режисера Кете Рюліке, яка була коханкою Брехта. Отже, йшлося не лише про нез'ясовані повноваження щодо прийняття рішень. Вайгель повинна була хитро виразити своє попередження – це їй, мабуть, вдається.

ПРИКЛАД 2: Брехт Вайгель, Берлін, весна або літо 1953 року (лист 189)

*Люба Хеллі,
це неправильно, що мою мистецьку критику*

*ти вважаєш особистою. У Парижі та Копенга-
гені ти грала розлючену жінку, але в той же час
вона була ніжною – образ був чудовий. Потім ти
спочатку грала знову розлючену, але вона була
суворою, або здавалась такою, й краса образу
постраждала. Коли я тобі це сказав, ти розсер-
дилася, начебто я сказав, що ти не можеш грати
жінку, охоплену гнівом, яка водночас є ніжною;
але я це не сказав і так не вважаю; а лише: ти не
спробувала її зіграти. Я пропонував жінку м'яку,
неоднозначну, яка колись була різкою, й час від
часу є такою, й бореться з цим, й водночас має
пряму поставу іспанки, це передається граціоз-
ними рухами. Кілька разів це було дивовижно, але
тобі не сподобалось; отже це не було втілено
в життя, й у неділю була мішанина зі старого
й нового. Тепер тобі потрібно спробувати при-
йти до одного чи до іншого. Це працюватиме.*

Коментар:

У цьому листі заслуговує на увагу спосіб, яким Брехт намагається відокремити особисте від мистецького. Режисер Брехт виступає за чіткість образу. Його висловлювання стосуються ролі Тереси Каррар у п'єсі «Гвинтівки Тереси Каррар», яку Хелена Вайгель зіграла восени 1937 року й навесні 1938 року у Копенгагені, а тепер грає у постановці Егона Монка у Німецькому театрі; прем'єра відбулася 16 листопада 1952 року. Не можна точно визначити дату цього листа. Навесні й влітку 1953 року пара пережила одну з найважчих криз, з якої вийшла лише восени 1953 року, працюючи разом над постановкою п'єси «Мати» у Відні.

ПРИКЛАД 3: Телеграма Брехта Вайгель, Нью-Йорк, 16 жовтня 1946 року (лист 162)

*ПОБАЧИВ БЕРГНЕР ЗРОЗУМІВ ЯКА ТИ
АКТРИСА ЩО СТОСУЄТЬСЯ ЛОУТОНА НЕ-
ЩАСНА КРАЇНА= [Б]*

Коментар:

Брехт відправив цю телеграму в день після нью-йоркської прем'єри його обробки п'єси Джона Вебстера «Герцогиня Малфі». Виступ Елізабет Бергнер у головній ролі прикро вразив його. У листі після телеграми, Хелена Вайгель отримує їх у Санта Моніці, він висловлюється в різкій формі: «Бергнер зіпсувала «Малфі» через своє боягузтво, свою половинчастість і тому, що вона слідувала міркуванням свого курячого мозку. Англійський режисер вебстерського оригіналу в Лондоні. Повільно, декламація, немає жодної зіграної сцени, ця манірна Бергнер. У деяких місцях

з жахом бачиш, що колись вона була талановита». Брехт не прийняв постановку й забрав з неї своє прізвище. В другій частині телеграми йдеться про розчарування Брехта нелояльною поведінкою Чарльза Лоутона. Це час надзвичайно складної з фінансової точки зору підготовки американської постановки «Галілея». Брехт пояснив у одному з наступних листів, що Лоутон «порушив всі останні обіцянки в справжньому божевіллі зрад». Поет цитує самого себе й звертається до п'єси, про яку йдеться. При цьому він, ймовірно, має на увазі не стільки те, що Галілей говорить своєму учню: «Нещасна країна, яка потребує героїв!», скільки початок диспуту й слова Андреа: «Нещасна країна, яка не має героїв!» Тому що «героїчною» поведінка Лоутона точно не була; на щастя вона замінилась принаймні так, що вдалося поставити «Галілея».

ПРИКЛАД 4: Вайгель Брехту, Санта Моніка, приблизно 1944 рік (лист 132)

Любий Берт,

я мушу зараз писати тобі листа, тому що мені самій здається безглуздим, що я кажу «ні», коли ти хочеш зі мною спати, й крім того мене дивує твій жвавий інтерес, який щойно з'явився, чому, тільки через «ні»? Я не можу навести порядок у своїх думках, те, що відбувається в мене в голові, також не впорядковано. Ти часто повертаєшся до одного аспекту, який стосується нашого шлюбу: ти не можеш і не хочеш мати завірений печаткою шлюб, він ніколи не був таким, і я ніколи такого не вимагала. Нещодавно я хотіла тобі сказати, що я не вимагала його для себе, оскільки я вважала, що він тобі не підходить, але я розумію, що такі права ти надаєш іншій жінці. Як ти на це відповідаєш? Ти зовсім зникаєш, мовчки запроваджуєш кардинальні зміни в стосунках. Це удар надзвичайної сили. Я не є нечутливою, якщо ти хочеш так змінити своє життя, я не можу [лист обривається]

Коментар:

Ми можемо лише шкодувати, що попередні листи Хелени Вайгель майже без винятку втрачені. Цей лист – виключення, проте він показує стосунки зсередини, містить їх у собі. Цей неповний лист надрукований на машинці й не підписаний. Можливо, він не був відправлений або його не вручили Брехту; він не був далеко в той час, коли його дружина це писала. Дата не є точною, але оскільки є листи, які Хелени Вайгель друкувала на машинці й підписувала, можна приблизно визначити час його написання. Ймовірно, вона

згадує зв'язок Брехта з Рут Берлау, яка у лютому народила від нього дитину. Ця дитина, Міхель, померла через кілька днів після свого народження.

ПРИКЛАД 5: Брехта Вайгель, Нью-Йорк, 11 лютого 1946 року (лист 143)

Люба Хеллі,

я вчусь мити: склянки + чашки, підмітати підлогу, викидати сміття, готувати омлети й супи, все самотійно. Я дуже вдячний тобі, коли я мию склянки, що ти так довго це робила поряд з іншим.

Втім, коли ти виносиш як модель (згадуючи мій день народження) маленький старий чорний шкіряний записник, дивишся уважно, чи немає в ньому двох твоїх фотографій, я про них завжди пам'ятав, це фото ню, розумієш, оголена натура. Нічого для старого шведа.

На цьому тижні я починаю працювати з Оденом, це займе біля двох тижнів. На початку березня я хочу повернутися. Лікування Рут буде тривати довше, зараз вона не може приймати відвідувачів, у неї жар через нестачу рідини, адже вона не їсть і не п'є. Я відвідав її лише одного разу, вона була абсолютно, як у сні, невірливо-важана, надзвичайно збуджена, її настрій змінювався дуже швидко й часто. Надто театральні жести. Все само по собі логічно, але без реальної основи. Вона вважає хворих товаришами, виступає перед ними з промовами, вони повинні бути напоготові, вона їм співчуває, показувала мені їх як жертв, як вони страждають. Вона вважала стару жінку Фіртелем, про одного чоловіка у коридорі запитала, чи це не Лунд. «Ти можеш нас усіх вивести?» запитала вона. Коли я сказав «ні», вона взяла моє пальто, простягнула його мені й сказала: «Тоді до побачення».

[...]

Відтоді коли вона втратила дитину й мала складну операцію, її нервовий стан був поганий, вона дуже багато працювала (над фотографіями й книгою про скандинавських моряків у війні), їла й спала мало, отже, була фізично виснажена. Потім восени в неї була любовна пригода з одним данським моряком, про яку вона повідомила мені на початку грудня. Незважаючи на те, що я був у листі доброзичливим, у неї стався нервовий зрив. З того часу вона здається не може поєднати свою емансипацію зі співпрацею й участю в моїх справах і культі, який вона робила з моїх праць і мене. Проте цей психічний конфлікт міг бути лише безпосереднім приводом. Він тільки запустив хворобу, як вважають всі лікарі.

Я пишу тобі це все, тому що ти запитувала по телефону й, ймовірно, хвилюєшся. Її документи

також показують, що останнім часом вона багато спілкувалась з тобою, наприкінці дуже, дуже дружньо – як із гарною подругою.

[...]

Це найдовший лист, який я коли-небудь написав.

Я цілую тебе

б

Коментар:

Ці уривки – початок і кінець тривалого листування – представлені тут з двох причин: по-перше, вони спростовують кліше – наприклад, думку, що Брехт приховував свої любовні зв'язки й передусім конфлікти в них від Хелени Вайгель. Він відкрито говорить про Рут Берлау, звичайно, під тиском важкої хвороби подруги, у який він, імовірно, вважав себе певної мірою винним. Принаймні початком серйозної кризи є втрата спільної дитини. Він намагається досягти взаєморозуміння між хворою подругою й дружиною в далекій Санта Моніці. Проте відвертість повідомлення вражає: Брехт говорить щиро. Все обивательське здається далеким від цього. Другою причиною є тон цього листа. Звичайно, це не найдовший лист, який написав Брехт, але, щонайменше, серед нам відомих листів до Хелени Вайгель він є надзвичайно зворушливим і одним із найважливіших. Початок у своїй наочності й прихованому пафосі, який перетворюється в лаконічність, є характерним для мови Брехта. Невипадковою є двокрапка: так починає той, хто добре знає, що означає «вчитися», тому що лише перелічення всіх щоденних справ могло б його виснажити. Невелике зволікання, щоб адресатка могла дійсно оцінити значення справжнього, всі зусилля.

З німецької переклала Світлана Соколовська

Евгения ВОЛОЩУК
(Киев)

ПОРТРЕТ БРЕХТА В СБОРНИКЕ «ЛЮДИ ОДНОГО КОСТРА» СЕРГЕЯ ТРЕТЬЯКОВА

Тексты одного костра¹

В брехтоведении Сергеем Третьякову принадлежит заслуга открывателя, первого переводчика и популяризатора Брехта в советской России, а также литератора, с которым Брехта связывали творческие и дружеские отношения, поддерживаемые как перепиской, так и личными встречами. Немецкий писатель высоко ценил русского коллегу и его влияние на собственное творчество. «Мой учитель огромный, приветливый...» [1: 5/1, 481], - так характеризовал Брехт Третьякова в стихотворении «Непогрешим ли народ?», написанном в отклик на известие о его трагической гибели.

Со своей стороны Сергей Третьяков тоже написал текст о Брехте, в котором презентовал его в качестве одного из крупнейших левых художников Веймарской республики. Этот текст создавался им для сборника избранных пьес немецкого драматурга, изданного в 1934 г. Спустя два года очерк «Берт Брехт» был включен Третьяковым в его сборник «Люди одного костра» (1936), объединивший аналогичные очерки о других выдающихся деятелях левого искусства: художнике-«фотомонтере» Джоне Хартфильде, композиторе Гансе Эйслере, режиссере Эрвине Пискаторе, писателях Фридрихе Вольфе, Йоганнесе Бехере, Оскаре Марии Графе, а также датском писателе-коммунисте Мартине Андерсене-Нексе. Статьи были написаны на основе личного общения Третьякова с перечисленными художниками во время его поездки по Германии, Австрии и Дании в 1930-31 гг. Объясняя смысл заголовка книги, отнюдь не

очевидный для русского читателя, привычного к многозначности слова «костер», Третьяков в ее предисловии указал, что метафорой «люди одного костра» он обозначил современных зарубежных художников-бойцов коммунистического фронта, чьи произведения сжигались на кострах в нацистской Германии.

Через год после публикации названного сборника писатель был арестован и казнен. Его произведения были изъяты из читательского поля, что, по сути, было тождественно сожжению книг на нацистских кострах. Так что в символическом смысле Третьяков разделил судьбу героев своего сборника, вместе с ними став человеком «костра» уничтожаемой тоталитаризмом культуры. И сам писатель, и его творчество надолго затянулось патиной полужабвения в России. Несмотря на то, что на волне хрущевской оттепели отдельные его произведения переиздавались, в целом Третьяков вплоть до распада СССР оставался маргинальной фигурой русского культурного ландшафта. Примечательно, что еще в начале 1990-х гг. дочь писателя, Т.С. Гомолицкая-Третьякова, начала свои воспоминания об отце фразой: «О Сергее Михайловиче Третьякове мало кто у нас знает» [4, 554], а закончила замечанием о том, что в России на ту пору не было о нем написано ни одной книги. Собственно говоря, и поныне он, по словам российской исследовательницы В. Головчинер, все еще не занял подходящего ему места у себя на родине [3, 562].

В силу этих обстоятельств третьяковский очерк о Брехте оказался в России на обочине брехтоведческих студий. Между тем, в нем был создан оригинальный и многогранный, хотя и достаточно идеологизированный портрет Брехта 30-х годов, который отметил собой яркую веху в истории рецепции немецкого писателя в советской России. Этот портрет обладает ценностью и как литературное свидетельство о жизни немецкого драматурга, и как продукт творчества незаурядного русского литератора, и как своеобразный документ эпохи трагических в истории России и Германии 30-х годов.

На лезвии бритвы

Для анализа третьяковской трактовки Брехта необходимо учесть два фактора, в значительной степени ее обусловивших. Во-первых, - позицию, с которой создавал ее автор (в данном случае вопрос «кто говорит?» имеет принципиальное значение, поскольку мы имеем дело не с рядовым литературным критиком или журналистом, а с тяжеловесом советской литературной сцены). И, во-вторых, - общую конструкцию сборника, в который был включен очерк о Брехте.

¹ Автор статті висловлює щирю подяку Архіву Бертольта Брехта м. Берлін і особисто його директору пану д-ру Ермуду Віцислі за дозвіл на безкоштовне використання цінних фотографій для цієї публікації. / Die Autorin bedankt sich herzlich beim Bertolt-Brecht-Archiv Berlin und bei Herrn Direktor Dr. Erdmut Wizisla für die kostenlose Genehmigung, wetvolle Fotos für diese Publikation zu verwenden.

Сергей Третьяков (1892 – 1937 [8; 9], а не 1939 г., как ошибочно дает *Справочник по Брехту* [2, 248]) прошел парадигматический для русского авангарда путь от анархического бунта к убежденному служению коммунистической идее, что впоследствии привело его к идеологическому обслуживанию тоталитарного режима. Парадигматическим был и конец его биографии: гибель Третьякова и последовавшая за ней попытка уничтожить его след в отечественном культурном пространстве были, по сути, частным случаем тотального и окончательного разгрома авангардистского движения в сталинской России.

Однако прежде, чем погрузиться в сумерки забвения, имя Третьякова блистало в обойме самых громких имен советского авангарда – Эйзенштейна, Мейерхольда, Маяковского, Шкловского и других выдающихся деятелей советской культуры. В 1920-30-е гг. он проявил себя в самых разнообразных амплуа – поэта-футуриста, прозаика, драматурга, публициста, киносценариста, переводчика, одного из разработчиков новой эстетики и активного участника возглавляемой Маяковским авангардистской группы ЛЕФ, одного из теоретиков течения «литература факта». Среди наиболее значительных писательских достижений Третьякова – изобретение жанра «био-интервью», а также создание новой модификации очерка-повести. Но главную писательскую известность Третьякову принесли пьесы. Одна из них, драма «Рычи, Китай!», была экспортирована на европейскую сцену, где задержалась вплоть до

1975 г.; другая драма, «Хочу ребенка!», которую хотели, но в силу не зависевших от них обстоятельств не смогли в свое время реализовать на сцене Брехт и Мейерхольд, в 1980 г. была поставлена в Городском театре в Карлсруэ режиссером Г. Бальхаузенем [4]. Впечатляюще широкую творческую деятельность Третьяков умудрялся совмещать с работой функционера и менеджера от молодой советской культуры. В разные периоды своей жизни он занимал влиятельные посты председателя художественного совета первой государственной кинофабрики и редактора издательства «Иностранная литература», был непревзойденным радиорепортером-импровизатором главных политических шоу на Красной площади.

Многое из перечисленного было уже за плечами Третьякова, когда он в 1930 г. отправился в путешествие по Западной Европе, где был принят как один из наиболее значительных культурных посланников послереволюционной России. За границей писатель пропагандировал достижения советского государства и искусства (в первую очередь – в Германии, которая в 1920-е гг. все еще рассматривалась как ближайший возможный плацдарм для экспорта социалистической революции) и – активно устанавливал контакты с идейными соратниками по литературному фронту (опять же – прежде всего в Германии, поскольку осознавал себя культурным посредником между немецкой и русской литературами). Из таких контактов и вырос замысел книги «Люди одного костра».



Работа над ней длилась с 1930 по 1936 гг. За это время многое изменилось и в СССР, и в советской литературе. Прошел Первый съезд писателей, положивший конец плюрализму творческой мысли и начало царству соцреализма. На повестке дня встал вопрос о формировании литературного канона, интерпретационного шаблона, литературно-критического инструментария и прочих комплекствующих литературного производства времен сталинизма. Выковывывавшийся в партийно-литературной кузнице соцреализм требовал уже не правды фактов, а выдаваемых за правду мифов. Этот императив вступал в прямой конфликт с программными ориентирами «литературы факта», горячим приверженцем которой был Третьяков. В силу богатого опыта творческой и политической работы под знаменами идеи революции он обладал четкой коммунистической ориентацией и известной чуткостью к партийным директивам. Однако в его эстетических установках все еще теплился огонь недавнего участия в авангардистском ЛЕФе и внутреннего творческого сопротивления насаждавшегося партией соцреалистическому проекту. Такая исходная творческая позиция наложила двойственный отпечаток и на сборник в целом, и на вошедшую в него статью о Брехте, в частности.

На первый взгляд, книга «Люди одного косяка» производит впечатление издания, отлитого по идеологическому шаблону 1930-х гг. Она снабжена броским политическим заголовком и «правовверным» программным вступлением, в котором очерчивается адекватная текущему идеологическому заказу цель: дать литературные портреты художников-«бойцов красного фронта» на фоне «поперечного разреза предгитлеровской Германии» [14, 312]. При этом автора настаивал на том, что героев его статей объединяет не только общая идейно-общественная позиция, но и общая эстетика нового революционного искусства, опирающаяся на принципы документализма, фактажности, «газетной» парадигмы письма, эпической нагрузки эпизода, литературного монтажа, парадокса, «действенного» эффекта литературного произведения и др. Правда, упомянутые принципы были преимущественно позаимствованы Третьяковым из репертуара все той же «литературы фактов», но в общем антураже предисловия они не противоречили разрабатывавшейся теории соцреализма.

Идеологически выверенным, на первый взгляд, кажется и само содержание книги. Оно включает все позиции разработанного партией литературного меню: сакральную идеологическую доктрину, иконостас политических «святых» (Ленин, Цеткин, Либкнехт, Люксембург и др.), кон-

кретные предложения по персоналиям формирующегося социалистического канона современной западноевропейской культуры (таковы все герои очерков), конкретные критерии отбора таких персоналий и даже общий шаблон конструирования их биографий. В полном соответствии с господствовавшим политическим дискурсом в третьяковском сборнике изображается и констелляция политических сил в предгитлеровской Германии: пролетариат — как центральная политическая армия, его вожди — коммунисты, его враги — нацисты, его главные предатели — социал-демократы, провалившие, по утверждению советских идеологов, проект большевистской революции. Сама же Веймарская республика трактовалась в третьяковской книге как брутальная спекуляция на идее демократии, прикрывавшая новыми лозунгами процесс реставрации старой империи. Показательно замечание, которым во вступлении к сборнику Третьяков сопровождает монтажную панораму страны: «Я думал, что республика — это значит вытравление всего, что связано с предыдущим режимом, с императорщиной. Но в названиях берлинских площадей, улиц, парков, дамб, мостов жирно жила императорщина. В республиканском Берлине было десять Кайзерштрассе, девять кайзер Фридрих и четырнадцать кайзер Вильгельм, — всего пятьдесят семь объектов начиналось словом «кайзер». Тридцать два места несли в себе слова «кениг», тридцать два — Вильгельм, семнадцать



Der russische Dichter Tretjakoff

Dephot

— Гогенцоллерн. Социал-демократы были решающей партией в Германии. Полицей-президент Берлина был социал-демократ. Социал-демократы называли себя «марксистами». Улицы Маркса в Берлине не было» [14, 310]. Идеологическая линия железно выдерживалась до конца сборника, где утверждался и прославлялся культ «большого человека» Ленина.

И все же это была смелая для своего времени книга. В ней, например, ни разу не упоминается имя Сталина, — а ведь в 1936 году, когда она вышла в свет, культ «вождя всех времен и народов» уже в полную силу гремел в искусстве и печатной продукции; достаточно сказать, что газета «Известия» отметила 1 января 1936 восторженными одами Пастернака в честь Сталина. Явно редуцировано в сборнике и ритуальное почитание Ленина. Его образ изредка и спорадические фигурирует у Третьякова да и то в основном в качестве персонажа произведений художников «левого фронта» — на плакате Хартфильда (Ленин под тенью крыла аэроплана), в спектакле Пискатора «Буря над Готландом» (Асмус, загримированный под Ленина), в стихотворении Й.-Р. Бехера (портрет умершего Ленина в комнате умирающей Клары Цеткин) в публичной речи Андерсена-Нексе (при пересказе которой журналисты, впрочем, допустили забавную ошибку в написании псевдонима вдохновителя социалистической революции, в результате чего «Ленин» превратился в толстовского «Левина»). Несколько чаще, пожалуй, фигура основателя советского государства мелькает в очерке о Брехте. Но даже и там она, в конечном счете, монтируется в контекст стихотворения о ковровщиках из Куян-Булака, полемически направленного против культа Ленина [5]. Подобные осколочные упоминания в сумме произвольно складываются в странный, омраченный собственным постсмертным существованием образ вождя — мертвого, вытесненного из жизни, пребывающего «в тени» исторического прогресса, застывшего в фотографии на стене, застревающего в фальшивом имени, ускользающего в малярийное болото и т.д.

Смелость автора проявилась также в подборе героев очерков, отнюдь не бесспорных в свете сталинского культур-эталона художника-бойца «красного фронта». В том же 1936 году Пискатор, за пять лет до того эмигрировавший в Россию, чудом из нее вырвался перед уже готовившимся арестом, после чего был записан НКВД в ряды «известных врагов СССР» [13]. На Вольфа и Бехера, тоже некоторое время поживших в Советском Союзе, собирався компромат, уличавший их в антисоветских настроениях и желании покинуть родину пролетарской революции [13]. Не в поль-

зу советской России сделал свой выбор и Джон Хартфилд, который попробовал тут обосноваться в 1930-31 гг., после чего предпочел перебраться в Европу. Не захотели осесть в Советском Союзе побывавшие там Ганс Эйслер и Оскар Мария Граф. Последний, если верить описанию Третьякова, повсюду в России чувствовал себя безнадежным экзотом. Появляясь на собраниях или на улицах в баварских кожаных шортах и старой шляпе с пером, он неизменно возбуждал нездоровое любопытство прохожих. Выразительна сценка, с которой начинается очерк об этом писателе. Во время Съезда советских писателей Граф на улице случайно оторвался от сопровождения. Его тут же окружила толпа, в которую затесались уличные мальчишки. Пожелав проверить плотность баварских штанов Графа, они принялись колоть его булавкой. Объект их зондирования, рассказывает далее Третьяков, «издал вопль, в который вложил знакомое русское слово, правда, неизвестное по смыслу: «Хорошо!» Окружающие, приняв это за краткий спич, заплодировали. Укол повторился. «Спасибо!» — прокричал Граф в отчаянии второе знакомое ему слово. Никто ничего не понимал. Граф схватился за подвернувшегося милиционера и, бормоча: «Писатели... писатели...», был доставлен к автомобилю» [14, 397-398]. Описанная в самом начале очерка, эта история срабатывала как имплицитный детонатор всех дальнейших настойчивых попыток рассказчика убедить читателя в том, что в советской России Граф чувствовал себя «хорошо» не в том смысле, в каком он выкрикивал это слово в общении с уличными сорванцами...

Кроме того, в рассказы об этих художниках просочились не пропущенные через идеологический фильтр субверсивные мелочи, которые не соответствовали сталинскому идеологическому эталону настоящего «бойца» коммунистического фронта. Так, в одном из очерков автор любя и шутя проецировал на Графа диагноз «легкая идиотия», в свое время поставленный Томасом Манном герою графовой книги «Мы в ловушке». В другом месте Третьяков попутно упоминает о том, что в годы Первой мировой войны Бехер лечился от наркомании. В эссе об Эйслере он вступает в заочный спор с советскими противниками джаза, элементы которого мастерски использовались этим композитором в его революционной музыке. Пятна зловещего комизма проступают и в рассказанной Третьяковым историей о том, как Андерсен-Нексе после его избрания почетным шефом детского дома при саратовском ГПУ, распорядился перечислять на счет этого дома собственные советские гонорары, однако гонорары ему никто не выплачивал, а сам детский дом вскорее был расформирован...

Разумеется, все эти живые детали, де факто субверсивные по отношению к навязываемому вместе с соцреализмом идеалом художника-«бойца красного фронта», не были следствием сознательной диверсии со стороны автора. Скорее всего, они были непроизвольным продуктом введшейся в его художественное мышление привычки к объективному документированию не приглашенной фактуры жизненного материала, к фиксации выразительных штрихов, высвечивающих сложность и многогранность изображаемого явления. Однако подобные штрихи несли в себе заряд сопротивления идеологическому прессингу и автоматически продуцировали рискованные проекции вокруг пропущенного через внутреннюю цензуру повествования. Примечательно и символично этот подтекст проявляется в метафоре костра/огня, которая в заголовке книги и предисловии функционирует в качестве эмблемы нацистских репрессий против левой культуры, а внутри очерков «переворачивается» шаблонными соцреалистическими значениями пионерского костра или огня революции, окрашивающего образ Клары Цеткин в бехеровском стихотворении. В таких спонтанных переключках помимо авторской воли проступает вытесненная из письма мысль об историческом тождестве между нацистской и советской тоталитарными моделями. Так, следуя своему пристрастию к правде фактов, Третьяков в этих и многих других штрихах портре-



тов своих героев попадал в положение героя кафковского афоризма: «Он бежит вслед за фактами, как начинающий конькобежец, который к тому же упражняется в таком месте, где это запрещено».

Особый случай в третьяковском проекте красного культур-канона представляет фигура Брехта. Сталинское партийно-чиновничье руководство не жаловало знаменитого немецкого драматурга [7]. Еще в 1932 г. при подготовке к печати первого издания избранных пьес Брехта на русском языке вместе со статьей, позже вошедшей в сборник «Люди одного костра», Третьяков столкнулся с ожесточенным сопротивлением цензуры. Однозначным сигналом неблагоприятности власти был тот факт, что фамилия Брехта была вычеркнута руководством страны из списка зарубежных гостей, приглашенных на судьбоносный Первый съезд советских писателей, в котором Третьяков участвовал. Фактически вплоть до награждения Брехта Сталинской премией в 1955 г. во внутренних рецензиях компартийных цензоров его произведения отбраковывались как «очень слабые», беззубые, пригодные разве что для кукольного театра (последняя аттестация, между прочим, адресовалась брехтовской «Матушке Кураж»). Да и Сталинская премия, на получение которой Брехта выдвинул не советский, а зарубежный писатель-коммунист Луи Арагон, была присуждена ему лишь после того, как от нее в приватном письме отказался Т. Манн [7]. Собственно говоря, на протяжении всей советской истории, как справедливо было замечено на состоявшейся в 2012 г. московской дискуссии «Кончилось ли время Брехта?» [10], Брехт неизменно воспринимался советской властью как союзник протестных по отношению к ней настроений. Включив Брехта в свой канон творцов нового революционного искусства, Третьяков, как и при издании брехтовских пьес, вступил в открытую конфронтацию с компартийной цензурой.

Таким образом, сквозь густую идеологическую решетку в сборнике «Люди одного костра» пробивается где-то вполне осознанная, где-то – скорее интуитивная или вообще непредумышленная контридеологическая рефлексия автора, диктуемая его художнической честностью и литературным талантом.

Хромой солдат марксизма

Образ Брехта одновременно укладывается в разработанный Третьяковым шаблон портретирования художников Веймарской культуры и одновременно из нее выпадает. Стремясь, как и в других очерках сборника, представить своего героя во всей полноте, автор выстраивает разветвленную

конструкцию повествования, которая, работая в монтажном режиме, захватывает брехтовское художественное творчество и собственно житнетворчество в единстве их диалектического (употребим любимое словцо этого очерка) развития и неизменных конститутивных черт.

Жизнеописание Брехта нанизывается на общую схему, используемой Третьяковым в статьях о деятелях Веймарской республики. Оно включает обязательные для этой схемы пункты разрыва начинающего художника с домашней не-революционной (как правило буржуазной) средой, травму Первой мировой войны, сопричастность революционным событиям в Германии, участие в авангардистском литературном движении, сочувствие марксизму и советской России, опыт нацистских преследований, эмиграцию. Просматривается в жизнеописании и общий для всех очерков вектор движения героя-художника от «страшного плавания в хлябях индивидуализма» [14, 315] к осознанию «общественного оправдания его личного существования» [14, 315], от мучительного поиска ориентиров в хаосе жизни к их обретению в коммунистическом коллективном проекте изменения мира, предложенным Марксом и запущенным в действие Лениным.

Вот только, в отличие от персонажей других третьяковских очерков, Брехт предстает не-исправимым проблематиком этой общей схемы. «Хромым шагом», по словам Третьякова, он пришел к марксизму и, несмотря на необычайное усердие, проявляемое в практическом овладении марксистско-ленинской теорией (никто в третьяковских очерках в так упорно не штудировал Ленина, как Брехт), не вполне поддался ее унифицирующему воздействию. Если в характеристиках других героев книги присущие им противоречия и парадоксы отодвигаются на задний план, как правило, смягчаясь в процессе их мировоззренческой эволюции, то в образе Брехта они предельно заостряются.

Ключевое значение для третьяковской трактовки Брехта имеет инсценизация начала очерка об этом писателе. Вообще говоря, во всех статьях сборника Третьяков прибегает к подобным инсценизациям, используя их как ауфтакт к доминантному мотиву каждого портрета. История «фото-монтера» Джона Хартфильда, например, начинается с рассказа о его отце, авторе революционной пьесы «Штурм Бастилии», и брате, директоре радикального левого издательства «Малик», «заявившего своими изданиями почетное место на гитлеровском костре» [14, 318]. Рассказ о Бехере - с адресованной Третьякову просьбы поэта перевести только что написанное им стихотворение на смерть Клары Цеткин на русский язык. Очерк об

Эйслере — с описания пролетарской публики, нетерпеливо ожидающей начала его концерта. Потерпевший множество финансовых крахов режиссер Пискатор впервые предстает перед читателем после очередного провала своей премьеры. Писатель-врач Фридрих Вольф, увлеченно пропагандировавший в своих медицинских книгах здоровый образ жизни, бодро стартует в третьяковском очерке с утреннего обливания холодной водой.

Брехт же выплывает из клубов синего сигарного дыма, окутывающего беседу немецких интеллектуалов о политическом положении Германии 1931 года. В их «словодымии» и «дымословии» автору слышится голос исконного немецкого отвлеченного ума, облачившегося в латы научно-технической мысли начала XX века, но, как и встарь, озабоченного поиском абстрактных, оторванных от действительности формул жизни. Поэтому в образной ткани, используемой в описании данной сцены навязчиво преобладают «лабораторно-технические» ассоциации: «... из голов-реторт методическими каплями сухой перегонки падают сентенции и афоризмы. Их отделка блестяща. Реторты кажутся никелированными по лучшим германским способам. Тренированнейшие в мире немецкие мозги обсуждают положение, ищут формулы, способные охватить сегодняшний день, — формулы познания.

Я удивлен. Формулы познания — это хорошо, но где же формулы действия?

- Товарищ Берт Брехт, подымитесь с вашего низкого кресла на точных шарнирах коленных суставов. Перестаньте на секунду пить сгущенный ликер умозаключений. Почему эти люди здесь, а не в ячейках, не в гуле митингов безработных? [...]

- Вы человек Советского Союза и прямого действия, — отвечает Брехт. Вы не понимаете, до чего германскому интеллектуалу нужна познавательная формула. Над немцами любят смеяться за их превеличенное уважение к приказу и говорят, что каждый параграф устава они готовы считать категорическим императивом Канта. Отсюда — анекдот о том, что никогда немцы не сделают революции, ибо для этого надо занять вокзалы, а как их занять, если нет перронных билетов? [...]» [14, 328-329].

Требование действия, с которым вступает в разговор повествователь, выступающий в статусе такового старшего наставника, — вовсе не риторическая фигура. Оно было краеугольным камнем теории «литературы факта», результировавшей это положение своей эстетики из марксистско-ленинского учения. В ответ Брехт пускается в иронические размышления над спекулятивным немецким умом. Вот в разговоре всплывает упоминание о том, что классическая презентацион-

ная формула Германии как страны «мыслителей и поэтов» («*Denker und Dichter*»), **нынче была** заменена саркастической ее аттестацией как страны «мыслителей и палачей» («*Denker und Henker*»). Брехт саркастически подбрасывает еще один модернизированный ее вариант:

« — В формуле слово «денкер» я предлагаю переделать на «денкес».

Германия — это страна «денкесов». И поясняет:

- Денке — фамилия преступника, который убивал людей в целях утилизации трупов. Из жира убитых он делал мыло, из мяса — **консервы, из костей** — пуговицы, из кожи — кошельки. Он поставил это дело на совершенно научную ногу и был крайне удивлен, когда его, поймав, присудили к смертной казни [...] ему было непонятно, почему это на фронте можно безнаказанно расходовать, и притом бессмысленно, без всякой дальнейшей утилизации, тысячи людей, а ему нельзя практично распорядиться каким-то десятком? [...] лучшие люди Германии, судившие Денке, недостаточно учли в его поведении черты подлинно германского гения. А именно — методичность, добросовестность, хладнокровие и умение подвести под всякий свой акт прочную философскую базу. Не казнить его должны они были, а дать ему звание доктора философии «*honoris causa*»» [14, 329]. **В приведенном пассаже Брехт атакует** не только погруженных в свои умозрительные констелляции немецких мыслителей-«денкеров», но и тех практических «денкесов», которые находятся на обратной стороне медали и прагматично действуют, прилагая ложные порождения спекулятивного разума к жизненной практике...

Здесь, в зачине очерка обозначена матрица третьяковской трактовки Брехта. Брехт, каковым он предстает в этой сцене, одновременно принадлежит к кругу «голов-реторт» и противостоит ему. Как немец он понимает склонность соотечественником к умозрительным схемам; как марксист — осознает необходимость рационально-прагматичных рецептов превращения мысли в «действие». Ему свойственна не только жажда разрушения старого бюргерского «порядка», но и жажда новых, прогрессивных «логических формул» упорядочивания действительности. Он одновременно циник и моралист, «пачкун родного гнезда» и человек, думающий над тем, как очищение родного гнезда сделать общим делом своих соотечественников. Все эти линии в дальнейшем упорно — отчасти с подачи автора, отчасти вопреки его воле — проступают сквозь смену декораций в повествовании о жизне-творчестве Брехта, проникая в ассоциативные характеристики его творческих проектов (так, Третьяков пишет о «брехтовской алгебре» в пьесе «Мать», о «чертежах и схемах» эпического театра, которые в случае слабой жиз-

ненной наполненности рискуют переродиться в чистую драматургическую софистику и т.д., отсюда же — беглые параллели между Брехтом и Вольтером или между Брехтом и Конфуцием).

Бросаются в глаза и другие противоречия третьяковского образа Брехта.

С одной стороны, Брехт со своей тягой к «логическим формулам» несет на себе печать того, что Третьяков считает умозрительным «германским гением». Но, с другой стороны, пишет русский автор, он — «сплошное поношение всего, что мы привыкли считать немецким. Какой же это сын краснощекой ширококостной Германии, когда слово «щупляк» кажется здоровяком в сравнении с комплекцией Брехта! Он кажется нотой, выдудой из очень узкого кларнета» [14, 329]. **И далее:** «Немец — ведь это человек, у которого в беде сначала кончается хлеб, потом продается посуда и лишь затем исчезает крахмальный воротничок. Я видел на улице безработных немцев, отдававших уличным гладильщикам выгладить свои галстуки. Какой же Брехт немец, если шею его обнимает мягая рубаша без галстука, если на премьеру, сияющую фраками и пластронами, он вваливается небритый и в черной рубаше?» [14, 330]

Брехт, конечно, написал по следам своего опыта переживания Первой мировой войны бунтарскую Балладу о мертвом солдате. Но в период работы в военном госпитале он, по собственному рассказу, был готов выполнить любой приказ своего начальства: «Если бы врач приказал мне: «Брехт, ампутируй ногу», я бы ответил: «Слушаюсь, ваше благородие», — и отрезал ногу. Если бы мне сказали: «Брехт, трепанируй», я бы взломал череп и залез в мозги. Я видел, как наспех чинят человека, чтобы скорей отправить его снова в бой» [14, 330]

Брехт, конечно, увлекался в молодости культом «волосатой мужественности», но самого его невозможно было вытащить на утреннюю зарядку.

Третьяковский тезис о том, что Брехт «хромым шагом» спустился с вершин «интеллектуальной эквилибристики» в долину коммунистической теории, гасится предшествующей ему характеристикой эпического театра как новой реторты, которая перегоняет основные положения марксистской доктрины в идейно-дидактические формулы действия для народных масс. В дальнейшем повествовании по не зависящей от автора логике в портрете Брехта усиливаются противоречия между чертами прямодушного пропагандиста коммунистической идеи и изощренного мастера «интеллектуальной эквилибристики», любой ценой выжимающего из реальной действительности нужные ему формулы. Эти противоречия равным образом проступают и там, где Третьяков, пытаясь их сгладить, добавляет свои комментарии,



и там, где он умолкает, вставая на позицию безличного объективного показа.

Яркий пример тому – третьяковская презентация темы суда в брехтовском творчестве. Соглашаясь с Осипом Бриком, заметившим, что все брехтовские драмы суть судебные процессы, Третьяков в шутку называет их автора «сутягой и изворотливым казуистом» [14, 335], а затем без всяких комментариев приводит несколько примеров.

Вот первая из написанных Брехтом на коммунистическую тему пьеса «Высшая мера». «Она, - бесстрастно анонсирует ее содержание Третьяков, - построена как суд, где действующие лица отчитываются и оправдываются в совершенном ими вынужденном убийстве товарища, а контрольная инстанция (хор), представляющая одновременно и зрительскую массу, резюмирует происходящее и формулирует решение» [14, 336]. **На пустых, не заполненных авторскими оценками полях этого анонса сам собой возникает читательский знак вопроса.**

А вот – новый творческий замысел, которым Брехт поделился с Третьяковым во время своего пребывания в Москве в 1932 г.: у него возникла идея устроить в Берлине театр-паноптикум, в котором бы инсценировались самые интересные судебные процессы из истории человечества, начиная от суда над Сократом и заканчивая сценами судов из жизни современной Германии и советской России. И снова молчание автора открывает свободное пространство для читательских параллелей между брехтовским проектом театра-суда

и его реальным перевертышем – сталинским судом-театром, проявившимся во время показательных и тайных судебных процессов.

Третьяковские фигуры умолчания в очерке, возможно, были результатом вытеснением табуированной рефлексии над фактическим функционированием сталинского судопроизводства, с одной стороны, и нравственной неспособности автора одобрить своим словом брехтовскую установку на оправдание советских судов, с другой. Важен впрочем, их конечный эффект, автоматически обеспечивающий конфликт брехтовских схем фикциональных судов с реальными советскими судебными процессами сталинской эпохи. Этот конфликт задним числом кажется тем более гротескным в пост-текстовой биографической перспективе автора и героя очерка. Через несколько лет после публикации эссе о Брехте сталинский «театр-паноптикум» поставит фиктивный, но отнюдь не фикциональный спектакль, в котором роль обвиняемого сыграет сам Третьяков. В финале 46-дневного спектакля писатель будет приговорен к «вышей мере» и незамедлительно казнен. Узнавший о его гибели Брехт напишет «захватывающее» стихотворение «Непогрешим ли народ?», в котором обвинит сталинский народный суд в чудовищной несправедливости. Отчаянный вопрос в финале этого стихотворения: «Как можно было послать его на смерть?», - будет звучать лучшим комментарием к брехтовским театральным судам, упоминаемым в очерке Третьякова...

Статья о Брехте заканчивается двумя, казалось бы, бесспорными, с идеологической точки зрения, брехтовскими стихотворениями. В первом из них речь идет о том, как ковровщики из глухой туркменской деревни Куян-Булак решили почтить память Ленина гипсовым бюстом, но в последний момент потратили собранные для этой акции деньги на общественно полезное дело: залили нефтью малярийное болото. Другое же стихотворение прославляет московского метро как грандиозный и уникальный проект, демонстрирующий триумф воплощения в жизнь марксистско-ленинской теории. На периферии сюжета первого стихотворения, однако, вырастает картина далекой азиатской провинции, прозябающей при советской власти в вековой нищете и отсталости. Квазимонументальные строки второго стихотворения представляют собой переложенный ритмическими строками парафраз официального советского метро-дискурса, создававшего из проекта московского метро одно из главных «пространств ликования» (М. Рыклин) эпохи сталинизма. Такие «пространства ликования» продуцировались сталинской пропагандой в качестве особо важных идеологических ловушек, предназначенных для одурманивания как собственного народа, так и зарубежных гостей страны [12]. Свою поэтическую лепту в формирование такой ловушки внес и «хромой солдат марксизма» Брехт, который хотел и/или вынужден был видеть в московском метро одну из воплотившихся на практике «логических формул» марксизма.

При трезвом, свободном от тогдашних идеологических «установок» сегодняшнем взгляде

отмеченные Третьяковым противоречия Брехта суммируются в «двоящийся» образ художника, постоянно оступающего в своем марше по коммунистическому пути то ли в цинизм, прикрываемый идеологической пропагандой, то ли в ослепленность «логическими формулами» идеологической догмы, преступно оторванной от реальной действительности.

Реальная жизнь пост-фактум дописала выразительный эпизод к третьяковской биографии Брехта, в котором, пожалуй, с наибольшей очевидностью проявилась отмеченная русским писателем парадоксальная – одновременно циничная и фанатичная – позиция Брехта по отношению к советскому опыту реализации марксистско-ленинской доктрины. В 1955 году Брехт, незадолго до этого в своем тайном дневнике назвавший Сталина «заслуженным убийцей народа», принял премию имени этого убийцы, официально оценив ее как «наивысшую и наиболее желательную» награду и прагматично распределив ее между личными счетами, находившимися в ГДР и Швейцарии.

Постскриптум. Об именах, присутствующих в отсутствии

В тюрьме НКВД, куда его привезли прямиком из больницы, где он лечился от тяжелого нервного расстройства, недавний апологет «литературы факта» Третьяков под жестким давлением изнурительного следствия придумал мифическую, от первого до последнего слова сфальсифицированную версию о своей 13-летней шпионской деятельности в пользу японской



разведки. Когда большевистские инквизиторы принялись выбивать из него имена немецких товарищей, с которыми он был связан, Третьяков назвал лишь тех, чье положение считал наиболее безопасным, – коммунистов Пуца, Ренна, Джона Хартфильда. Имени Брехта в этом списке не было.

В эмиграции официальный пропагандист сталинско-советского мифа Брехт в неофициальной обстановке резко критически высказывался по поводу прикрываемых этим мифом репрессий. Одним из документально-поэтических свидетельств его негласного протеста было стихотворение «Непогрешим ли народ?». Первоначально оно начиналось строкой: «Мой учитель Третьяков...». Однако при редактировании текста фамилия учителя в этой строчке оказалась тщательно затушевана.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брехт Б. Театр: в 5 т. – М.: Искусство, 1965.
2. Brecht-Handbuch / Hg. von Jan Knopf. In 5 Bdn. – Bd. 2. – Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler Verlag. – 2001.
3. Головчинер В. О двух разновидностях эпической драмы в русской литературе XX века // Брехтівський часопис – Brecht-Heft. Статті. Доповіді. Есе. Збірник наукових праць (Філологічні науки). – Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка. – Випуск 1 (2011) – С.17 – 31.
4. Гомолицкая-Третьякова Т. О моем отце / Третьяков С. Страна перекресток. Документальная проза. – М. Советский писатель, 1991. – 576 с.
5. Englmann B. Es gibt eine Überlieferung, die Katastrophe ist. Erinnerungskultur versus „Kult der Erinnerung in Bertolt Brechts Lukullus-Texten (1939), S. 212-233 // New essays on Brecht = Neue Versuche über Brecht / Hg. von Maarten van Dijk (2001) [режим доступа: <http://digicoll.library.wisc.edu/cgi-bin/German/Germanidx?type=turn&entity=German.BrechtYearbook026.p0225&id=German.BrechtYearbook026&isize=text>]
6. Hecht W. Die andere Seite der Medaille // Berliner Zeitung. – 26.02.2013
7. Колязин В. Бертольт Брехт vs. Томас Манн: как великого драматурга награждали Сталинской премией // Театр. – 2012. - №8 [режим доступа: <http://oteatre.info/bertolt-breht-vs-tomas-mann-kak-veliko-go-dramaturga-nagrazhdali-stalinskoy-premiej>]
8. Колязин В. Дело Третьякова. «Как можно было послать его на смерть?» О гибели учителя Брехта, «огромного приветливого Третьякова»: [режим доступа: www.agitclub.ru/museum/agitart/tret/bio3.htm]
9. Kolazin V. „How Will He Go to His Death? An Answer to Brecht’s Question about the Death of His „Teacher“, the „Tall“ und “Kindly” Tretiakov // Ich bin noch da = I’m Still Here. Das Brecht-Jahrbuch 22 / Hg. von Maarten van Dijk: Ontario: Univ. of Waterloo, 1997. - pp.169 – 181.
10. Кончилось ли время Брехта? Стенограмма дискуссии: [режим доступа: <http://ermitazh.theatre.ru/people/creators/writers/brecht/17201/>]
11. Mierau F. Tatsache und Tendenz. Der „operierende Schriftsteller Sergej Tretjakow. In: tretjakow S. Lyrik. Dramatik. Prosa. –Leipzig: Philipp Reclam Verlag, 1972. – S.420 – 542.
12. Рыклин М. Пространства ликования. Тоталитаризм и различие. — М.: Логос, 2002. – 280 с.
13. Справки об отдельных деятелях немецкой культуры 20 - 30-х годов (по материалам фондов Центрального архива ФСБ России) // «Верните мне свободу». Деятели литературы и искусства России и Германии - жертвы сталинского террора. Мемориальный сборник документов из архива бывшего КГБ. М., «Медиум», 1997 г. [режим доступа: <http://www.agitclub.ru/museum/agitart/tret/nkvd.htm>]
14. Третьяков С. Страна-перекресток. Документальная проза. – М. Советский писатель, 1991. – 576 с.

Мария ГОЛУМБЕВСКАЯ
(Житомир)

СБОР ПОРОКОВ В ПОЭЗИИ БРЕХТА

«И вы, прошу вас, не надо негодованья,
Любая тварь достойна всепомоществованья.»

Читая «Разговоры беженцев» Брехта и наткнувшись на массу интересных мыслей и философствований, мною был обнаружен там один чрезвычайно ошеломляющий стих. Стих этот «Сбор пороков» взят из «Штеффинского сборника». Приводится он там неслучайно, так как имеет непосредственное отношение к темам размышлений в «Разговорах»: тема фашизма, тема отказа от родины и в то же время невозможность выбрать себе иную, точно так же как и своих родителей. Примечательны следующие слова: «Любови к отечеству сильно мешает отсутствие выбора. Как если бы человеку пришлось любить: ту, на которой он женится, а не жениться на той, которую он любит. Я предпочел бы сначала выбрать. Скажем, показали бы мне кусочек Франции, клочок доброй старой Англии, парочку швейцарских гор или какой-нибудь норвежский фьорд, а затем я ткну пальцем и скажу: вот это я беру себе в отечество. Тогда бы я им и дорожил. А теперь дело обстоит так, как если бы человек больше всего на свете ценил то окно, из которого однажды вывалился.»[4]

Так вот этот стих изобличает пороки тогдашнего фашистского отечества, из которого бежали Калле и Циффель, герои «Разговоров беженцев», как, впрочем, и сам Брехт. Удивительным оказывается то, что в вышеназванном «Сборе пороков» собраны не только пороки: МСТИТЕЛЬНОСТЬ, УГНЕТЕНИЕ, ЧЕСТОЛЮБИЕ, ГРУБОСТЬ, ЗЛОРАДСТВО, МРАКОБЕСИЕ, а и присутствуют самые что ни на есть добродетели : СПРАВЕДЛИВОСТЬ, СОВЕСТЬ, УСЕРДИЕ.

Таким вот высмеиванием этих «псевдопороков» Брехт показывает: если стоит неверная цель, если обстоятельства не те, если люди настолько глупы, что не могут вникнуть в данные обстоятельства, все ясно осознав, узрев, так добродетели и вообще прекрасные человеческие качества превращаются в пороки. И тем самым он доказывает, что и порок и добродетель равноценны, а при страшных господствующих режимах добродетель есть то же, что и порок, так как у нее нет достаточной

силы, чтобы быть до конца добродетельной, поскольку она служит идее, идее зачастую кровавой.

Заинтересовавшись темой «пороков», я обнаружила, что творчество Брехта, как раз и есть выразителем этих пороков, их одновременным высмеиванием и оправданием. Но удивительно - эти пороки редко изменяются под влиянием обстоятельств, а скорее из-за пороков, благодаря порокам получают иные обстоятельства. И Брехт показывает неиссякаемую мощь пороков, невозможность человека одуматься, пребывая в пороке, а нам лишь, как зрителям, созерцателям нужно делать выводы из «эпического» наследия Брехта.

Если мы возьмем рассказ «Плащ еретика», мы наткнемся на вопиющий пример таких вот пороков, как ЖАДНОСТЬ, СУТЯЖНИЧЕСТВО, МЕЛОЧНОСТЬ, ЗЛОРЕЧИЕ, ЧЕРСТВОВАСТЬ. Жена портного, у которого заказал еще свободный Джордано Бруно, но теперь осужденный, свой плащ, никак не может смириться с тем, что «этакий негодяй» с ними еще не расплатился. Она не озабочена его положением, она слышит одну клевету на него, не зная, что это всего лишь клевета, и требует оплаты за плащ. Тут-то и проявляется ЗЛОРЕЧИЕ. О нем сказали плохо, будто бы он еретик, значит так оно и есть. (значит для людей поверхностных, какой и является наша героиня). И даже встретившись с ним, увидев его, поняв, что это человек в высшей степени порядочный, ибо он проникся ее жалобами, внял к ним, несмотря на ужасающую ситуацию вокруг него, старуха Цунто не меняет своих намерений – ей нужны деньги и баста.

В рассказе «Смерть Цезаря Малатесты» показаны ЖЕСТОКОСТЬ и МСТИТЕЛЬНОСТЬ. Одно насмешливое замечание по поводу родственника Франческо Гаии (который, кстати, оказался дальним родственником папы), сподвигает его казнить автора сих слова, Цезаря Малатесту, и парадокс в том, что сам Цезарь даже не узнал за что его, собственно, казнили, не только казнили, а и причинили душевные муки перед казнью, ибо Гаия надеялся, что Малатеста признается и покается. Этого не произошло. И великая МСТИТЕЛЬНОСТЬ сделала свое дело.

Перечитав поэзию Брехта, становится видно, что там пороки изобличаются не в менее меньшей мере, чем в его прозе или драме. Они, эти пороки, как бы это сказать, просто ставят нас перед «фактом», порой даже смакуются, но искоренить порочность или даже просто задуматься о ней должен и не просто должен, а просто не в силах остаться «не должным» обязан читатель.

Ознакомившись с поэзией Брехта, а именно со стихотворениями 1916-1926 годов, со стихотворениями из «Домашних проповедей», «Хрестоматии для жителей городов», стихотворениями

1927-1932 годов, из книги «Песни, стихотворения, хоры», стихотворениями 1933-1938 годов, из книги «Сведенборгские стихотворения», стихотворениями 1939-1947 годов, из «Подборки М.Штеффина», стихотворениями 1948-1956 годов на предмет изображения пороков, целесообразно сделать группировку избранных стихотворений, дабы увидеть конкретные пороки в конкретных стихах.

Итак, деление стихов осуществляется по следующим признакам:

1. Стихи, затрагивающие судьбу одного отдельного человека.
2. Стихи, затрагивающие судьбы многих людей, то есть имеющие социальную направленность.
3. Стихи о личностных качествах людей, постоянно их умов.
4. Стихи о власти, о фашизме.
5. Детские стихи, совмещающие в себе все вышеперечисленное.
6. Стихи философской и религиозной направленности.

1. «Легенда о девке Ивлин Ру», «Апфельбек, или Лилия в долине», «О детоубийце Марии Фарар», «Хорал о Великом Ваале».

Стихи этой направленной как будто бы являются подтверждением изречения Брехта «Грехом жив человек, и только им». («Чем жив человек») [8, с.97]

Женские образы в данных стихах «Легенда о девке Ивлин Ру» и «О детоубийце Марии Фарар» (перевод Д.Самойлова) (Ивлин Ру и Мария Фарар) характеризует склонность к СЛАСТОЛЮБИЮ. Но это получается на основе НЕВЕЖЕСТВА, незнания, из-за их ГЛУПОСТИ, ДЕТСКОЙ НЕПОРОЧНОСТИ (не ведают, что творят), а в случае Марии Фарар - ТУПОСТИ и КОСНОСТИ.

Мария Фарар застывшая на одном этапе развития (а у нее и нет возможности двигаться дальше), совершает убийство своего новорожденного сына – ЗЛОБА. Но Брехт ее не линчует, он оправдывает ее прекрасными словами, использованными в качестве эпиграфа:

«И вы, прошу вас, не надо негодованья,
Любая тварь достойна всепомоществованья.»
[6. с.47]

Что же касается Ивлин Ру, так она помимо вышеназванного действует ЛЕГКОМЫСЛЕННО, БЕСПРИНЦИПНО, ОПРОМЕТЧИВО. (Окрыленная идеей поездки к Иисусу Христу, принимает с радостью приглашение матросов поехать с ними. Если есть высокая цель, то не таким уж низким способом отплывать к идеалу, ведь матросы ее предупреждали, чем она для них станет.)

«Некоторые исследователи усматривают

в этом стихотворении скрытую полемику с евангельской легендой о Марии Магдалине: для Марии обращение к Христу означало отпущение грехов и спасение – Ивлин Ру, несмотря на свою преданность сыну божьему, обречена на проклятие и гибель». [1, с.783]

Мужские образы «Легенда о девке Ивлин Ру» и «Хорал о Великом Ваале» (матросы, Ваал) знаменуют собой также СЛАСТОЛЮБИЕ, но уже осознанное и демонстрируют чудеса БЕЗОТВЕТСТВЕННОСТИ, НАГЛОСТИ, ЦИНИЗМА, ПОШЛОСТИ, БЕСЧЕЛОВЕЧНОСТИ. «Хорал о Великом Ваале» вообще представляет собой ансамбль грехов и пороков. Стоит только вспомнить пьесу «Ваал», и сразу все становится на свои места.

А вот мужской образ из «Апфельбека, или Лилия в долине» также ПО-ДЕТСКИ ПОРОЧЕН, как и героини вышеназванных стихотворений. Он убивает своих родителей просто так, словно это игра. И все же тут мы видим БЕСПОЩАДНОСТЬ, ЖЕСТОКОСТЬ, БЕСЧЕЛОВЕЧНОСТЬ. Но Брехт рисует эту ситуацию то ли как игру существующую, то ли как несуществующую. И осуждать он не вправе. Так же как и мы.

2. «Баллада о пиратах», «Баллада об осекских вдовах», «Бедным одноклассникам из предмета», «Ах, доктор...», «Хлеб народа».

«Баллада о пиратах» показывает жизнь пиратов, их насквозь порочную жизнь: ЦИНИЗМ, ПОШЛОСТЬ, ГРУБОСТЬ, АЛЧНОСТЬ (желание обладать морем), но им грозит воздание.

Следующие стихи так или иначе затрагивают НЕСПРАВЕДЛИВОСТЬ по отношению к людям, по отношению к определенной группе людей. В «Хлебе народа» (перевод В.Корнилова) так об этом и сказано:

«Если нужен ежедневный хлеб,
То еще нужнее ежедневная справедливость,
Она нужна не единожды на день.»
[14, с.289]

«Баллада об осекских вдовах» (перевод В.Корнилова) продолжает тему несправедливости, помимо этого изображены БЕСЧЕЛОВЕЧНОСТЬ, ЖЕСТОКОСТЬ, ЛИЦЕМЕРИЕ.

«Осекские вдовы в черном тряпье
Наконец прорвались в парламент:
- Снизойдите, люди, к нашей судьбе!
Наши дети не кормлены. Горе в семье.-
И парламент во весь регламент
Начал прения:- Как, депутаты, как
Осекским поможем вдовам?»
[11, с.179]

«Ах, доктор...» (перевод Е.Эткинда) показывает нам будущие роковые последствия запрещения абортов для неимущих слоев населения в условиях кризиса, безработицы и нищеты:

«И скажу вам притом: рассудите о том,
Что послужите делу своим животом.
А прочее – вздор!
Рожаем и весь разговор.»
[8, с.106]

И завершающим цикл НЕСПРАВЕДЛИВОСТИ является стих «Бедным одноклассникам из предместья», показывающий нам будущие пороки бедных детей в условиях жестокого, беспощадного мира: ПОДХАЛИМСТВО, НАДМЕННОСТЬ, ТЩЕСЛАВИЕ. Эти дети станут такими в последствии, ведь иначе не достигнешь успеха, особенно если олицетворением успеха были учителя такого же рода, а успеха так хочется достичь, особенно если ты беден и если не знаешь, что бывает иначе - иной успех....

3. «Ночлег», «Сонет о жизни скверной», «Что толку в доброте», «Проезжая в удобной машине», «Демократический судья», «Маска злого духа», «Не требуйте слишком большого ума», «Сомневающийся», «Хвала сомнению», «Хвала забывчивости», «Неуловимые ошибки комиссии по делам искусств», «Костыли».

«Сонет о жизни скверной» (перевод Ю. Левитанского) начинается так:

«Семь лет в соседстве с ПОДЛОСТЬЮ и ЗЛОБОЙ
Я за столом сижу, плечом к плечу,
И, став предметом ЗАВИСТИ особой,
Твержу: «Не пью, оставьте, не хочу.»
[5, с.42]

Этот стих, можно сказать, начинает череду личностных пороков людей, является как бы предварением к «Что толку в доброте» (перевод Б. Слуцкого), где герой действительно сомневается в этом отличном качестве:

«Что толку в доброте,
Когда добрых немедленно убивают или убивают тех,
Кому они сделали добро?»
[10, с.159],

но далее Брехт нам предлагает решение этих проблем, избрав стратегию не чистой добродетели, но смешанной с деяниями.

Стихотворение «Ночлег» также служит символом безверия в то, что этот мир можно улучшить добрым поступком. Далее следует череда СОМНЕНИЙ, то есть МНИТЕЛЬНОСТИ, в следующих стихотворениях «Сомневающийся», «Хвала сомнению» (перевод И. Фрадкина) мы видим и позитивные стороны и негативные этого явления. Сомнением можно добиться большего, а можно вообще ничего не добиться:

«Они сомневаются не для того, чтобы к решению прийти, а для того, чтобы от него уклониться.»
[10, с.172]

«Хвала забывчивости» написана в веселом русле, хотя, как- никак, перед нами ЗАБЫВЧИВОСТЬ, разновидность ЛЕГКОМЫСЛИЯ.

«Не требуйте слишком большого ума» показывает, что для выживания достаточно дюжинных способностей и «полудобродетей».

Следом идет череда пороков: РАВНОДУШИЕ «Проезжая в удобной машине», ЗЛОБА «Маска злого духа» (перевод Е. Эткинда):

«Я сочувственно рассматриваю
Набухшие вены на лбу, свидетельствующие,
Как это тяжело и трудно – быть злым.»
[12, с.251],

ЛИЦЕМЕРИЕ, ПЛУТОВСТВО «Неуловимые ошибки комиссии по делам искусств».

Но все же Брехт стремится не только избрать побольше пороков, он показывает и добродетели, как, например, в «Демократическом судье». И стоит еще раз напомнить, что личностные пороки он не осуждает, а понимает. А также он показывает нам стихотворением «Костыли» (перевод Е. Эткинда), что существует нечто среднее между пороком и добродетелью - САМООБМАН, НЕВЕРИЕ, ИЛЛЮЗИИ.

«Много лет не будучи счастливым,
К доктору пошел я на прием.
- Для чего,- спросил он, - костыли вам? -
Я ответил:- Я, профессор, хром.

Молвил он: - Скажу тебе заранее
Вовсе ни к чему тебе врачи.
Ты хромаешь из-за этой дряни,
Ну, теперь шагай, беги, скачи!...

Хохоча, взмахнул он костылями,
И, переломив их пополам,
Он обломки, точно старый хлам,
Кинул в печку, где гудело пламя.

Смехом исцелен я . Без усилия
Я теперь хожу, как он и ты,
Лишь увидев издали костыль, я
Чую приближенье хромоты.»
[10, с.173-174]

4. «Плохие времена», «Вопрос», «Погребение подстрекателя в цинковом гробу», «Баллада об одобрении мира», «Расследование», «Сообщение из Германии», «Из цикла «Азы о войне – немцам», «Примкнувшим», «Служебный поезд», «Ужасы режима», «Как долго просуществует Третья Империя», «А в вашей стране?», «Фюрер вам станет рассказывать...», «Дела в этом городе таковы», «Баллада о приятной жизни гитлеровских сатрапов», «Анахроничное шествие, или Свобода

и демократия», «Легенда о мертвом солдате», «Три параграфа Веймарской конституции», «Из «Хоралов О Гитлере».

Эти стихотворения представляют собой, наверное, самую обширную область излияний Брехта.

Условно их можно разделить на следующие категории:

а. Стихи о власти как таковой. «Легенда о мертвом солдате» «Три параграфа Веймарской конституции» «Расследование» «Ужасы режима» «Как долго просуществует Третья Империя» «А в вашей стране?» «Вопрос» «Из цикла «Азы о войне – немцам»

Следует отметить общие пороки, характерные для стихов данной категории: это БЕСЧЕЛОВЕЧНОСТЬ, ЖЕСТОКОСТЬ, АГРЕССИВНОСТЬ «Легенда о мертвом солдате», «Три параграфа Веймарской конституции», «Из цикла «Азы о войне – немцам», но в то же время ПОДОЗРИТЕЛЬНОСТЬ, МНИТЕЛЬНОСТЬ, СТРАХ, «Расследование», «Ужасы режима» (перевод Вл. Нейштадта):

«Путешественник, вернувшийся из Третьей империи И спрошенный, кто там воистину властвует, ответил: Страх.»
[11, 206]

«Как долго просуществует Третья Империя» (перевод Б.Слущкого):

«Фюрер заявляет, что Третья империя
Просуществует тридцать тысяч лет. Это
Не должно вызывать у высших инстанций ника-
кого сомнения.
Сомнение высших инстанций вызывает лишь то,
Просуществует ли Третья империя следующую
зиму».
[11, с.211]

Наряду с вышеперечисленными негативными качествами как же обойтись без НАДМЕННОСТИ «Вопрос» (перевод К.Богатырева):

«Великие учителя!
Произнося речи, не затыкайте ушей!»
[14, с.292],

ЛЖИВОСТИ, КОВАРСТВА «А в вашей стране?» (перевод М.Ваксмахера):

«Говорящих неправду все готовы носить на руках.
Говорящие правду
Нуждаются в личной охране,
Но не могут ее найти.»
[11, с.215],

АБСУРДНОСТИ издаваемых законов «Три параграфа Веймарской конституции» (перевод Е.Эткинда):

«Конституция про нищих не забыла,
Это нынче каждый честный нищий
Скажет откровенно.
Если бы у нас жилище было,
Было бы тогда сие жилище
Неприкосновенно.»
[8, с.105]

Но все Брехт пророчит в «Ужасах режима» (перевод Вл. Нейштадта):

«Но их Третья империя напоминает
Постройку ассирийца Тара, ту могучую крепость,
Которую, как гласит легенда, не могло взять ни
одно войско,
Но которая от одного громкого слова, произне-
сенного внутри,
Рассыпалась в прах.»
[11, с.208]

б. Стихи о власти имущих. «Из «Хоралов О Гитлере». «Фюрер вам станет рассказывать...» «Баллада о приятной жизни гитлеровских сатрапов» «Анахроничное шествие, или Свобода и демократия» «Служебный поезд»

Что касается фюрера, Брехт в стихотворениях «Фюрер вам станет рассказывать...», «Из «Хоралов О Гитлере» (перевод Е.Эткинда), изобличает его ЛЖИВОСТЬ, эти стихотворения также не лишены саркастически-трагического налета:

«Фюреру слава, вождю, без которого нам нет
оплота!
Видите, топь впереди?
Фюрер, вперед нас веди,
Прямо веди нас – в болото.»
[9, с. 120]

«Служебный поезд» для власть имущих Германии просто пестрит БЕСЧЕЛОВЕЧНОСТЬЮ, ЖЕСТОКОСТЬЮ, ВЫСОКОМЕРИЕМ, САМОВЛЮБЛЕННОСТЬЮ, ХАНЖЕСТВОМ, СНОБИЗМОМ. (Служебный поезд для работников нюрнбергского партейтага построен как роскошный дом на колесах, из которого власть имущие имеют возможность созерцать нероскошных рабочих и их нероскошные условия.)

А «Баллада о приятной жизни гитлеровских сатрапов» «Анахроничное шествие, или Свобода и демократия» высмеивает всю «гитлеровскую» свиту. «Баллада о приятной жизни гитлеровских сатрапов» (перевод В.Бугаевского) была написана во время Нюрнбергского процесса. И тут Брехт естественно не щадит главных преступников: Геринга, Риббентропа, Штрайхера, Шахта, Кейтеля,

и в самых резких мазках описывает всю их подноготную, обусловленную СРЕБРОЛЮБИЕМ, ПРОДАЖНОСТЬЮ, ЖЕСТОКОСТЬЮ, КОВАРСТВОМ, ЭГОИЗМОМ, РАБОЛЕПИЕМ, АГРЕССИВНОСТЬЮ, ПЛУТОВСТВОМ, НЕВЕРНОСТЬЮ.....Трудно подобрать слова для выражения этих грехов, а Брехт чудесно подбирает:

«Толстяк рейхсмаршал – шут, палач, пройдоха,
Безжалостно ограбивший полмира,-
Хоть в Нюрнберге и посбавил жиру,
Все ж выглядел еще весьма неплохо.
«Но что ж питало помыслы его»,

Вы спросите. Как что? «Немецкий дух»!
Не от него ли как боров он разбух?
Тут, право, не ответишь ничего.
А красть зачем? Да как же не украсть?!
Кто при деньгах, тому живется всласть!»

«Анахроничное шествие, или Свобода и демократия» (*перевод С.Кирсанова*) является как бы продолжением «Сбора пороков». Толпа разношерстных пороков шествует во имя «псевдодемократии» и «псевдосвободы» под предводительством главного порока нацизма:

... «И когда, воздев скрижали,
в Мюнхене колонны встали-
из Коричневого дома
вышло шесть особ знакомых.
Шесть особ остановились,
молча сброду поклонились
и, кортеж построив свой,
молча двинулись с толпой.
В экипажи сели, гляньте,
шесть товарищей по банде,
двинулись, взывая к сброду:
«Демократию! Свободу!»
Кнут держа в руке костлявой,
проезжает Гнет кровавый,
и (подарок от господ)
броневик его везет.
В танке, прикрывая язвы,
едет гнусная Проказа;
чтобы скрыть изъяны кожи-
бант коричневый на роже.

Следом Ложь блудливо
с даровитым бокалом пива;
хочешь даром пиво пить-
нужно деток совратить.
Вот- проныра из проныр-
Глупость, дряхлая как мир,
Едет, держит две вожжи, не спуская глаз со Лжи.

Свесив с кресла нож кривой,
важно движется Разбой
и поет, смакуя виски,
о свободе – по-английски.

Наконец, пьяным-пьяна,
Едет наглая Война.
И фельмаршарльским мундиром
Прикрывает глобус Мира.
И шестерка этих сытых,
всякой мерзостью набитых,
едет нагло и орет:
«Демократий и свобод!»...
[12, с.272-273]

в. Стихи о людях под гнетом власти. «Баллада об одобрении мира» «Примкнувшим» «Погребение подстрекателя в цинковом гробу» «Сообщение из Германии» «Плохие времена» «Дела в этом городе таковы»

Человек в условиях диктатуры обязан быть заодно, иначе он поплатится жизнью. Герой этих стихотворений примиряется с господствующим режимом, делает вид и наделяется чередой пороков: ЛИЦЕМЕРИЕМ, ХИТРОСТЬЮ, ПОДХАЛИМСТВОМ, ЛЖИВОСТЬЮ, НЕВЕРНОСТЬЮ, ДВУЛИЧИЕМ.

«Баллада об одобрении мира», «Примкнувшим», «Дела в этом городе таковы» подтверждают вышесказанное. «Баллада об одобрении мира» (*перевод В.Корнилова*):

«Трус лучше мертвеца, а храбрым быть опасно.
И стал я это «да» твердить всему и вся.
Ведь я боялся в руки им попасться.
И одобрял все то, что одобрать нельзя.»
[9, с.129]

Но в «Примкнувших» Брехт указывает на возмездие, расплату за ложь.

Бывают люди, которые в условиях тоталитарности умудряются не бояться. И даже вопиющая НЕСПРАВЕДЛИВОСТЬ, устрашающие пытки, и в конце концов, закрытый цинковый гроб «Погребение подстрекателя в цинковом гробу» не станут препятствием для некоторых.

«Сообщение из Германии» «Плохие времена» высказывают сожаление по поводу невозможности преобразований из-за БЕСПЕЧНОСТИ или из-за АГРЕССИВНОСТИ, НЕТЕРПИМОСТИ оппонентов.

5. «О воинственном учителе», «Портной из Ульма», «Мой брат был храбрый летчик» «Император Наполеон и мой друг каменщик».

Стихи, взятые из «Детских песен», хотя и имеют шуточный тон, непосредственно соотносятся с «взрослыми» реалиями. Тема власти и что она дает как нельзя лучше представлена в «Императоре Наполеоне и моем друге каменщике» (*перевод И.Фрадкина*):

... «А имел бы каменщик пушки,
Так хоть пьянствуя весь день и ленись,

Он всем бы владел, чего захотел,
И никто не ответил: «Заткнись!»
Не посмел бы сказать: «Заткнись!»
[10, с.166]

Продолжают тему власти, напускной силы, ХИТРОСТИ, СПЕСИВОСТИ, АЛЧНОСТИ такие стихотворения «О воинственном учителе», «Мой брат был храбрый летчик».

«Портной из Ульма» демонстрирует ЧЕСТОЛЮБИЕ (Портной вдруг решил, что он может летать) и ХАНЖЕСТВО (Священник вместо того, чтобы предостеречь самого портного и мягко «опустить его на землю», отгоняет людей, чтобы они не смотрели на полет, ведь человек летать не может, а после трагического падения говорит, что он будет молиться.)

6. «Башмак Эмпедокла», «Притча Будды о горящем доме», «Гимн Богу».

«Гимн Богу» отмечен НЕСПРАВЕДЛИВОСТЬЮ, показывает красоту и неистребимость веры людей на фоне НЕСПРАВЕДЛИВОСТИ.

Легенда «О Башмаке Эмпедокла» дает нам понятие о СНОБИЗМЕ, ХВАСТЛИВОСТИ, если, конечно, верить этой легенде.

Образец беспримерного ЛЮБОПЫТСТВА и БЕЗДЕЯТЕЛЬНОСТИ являет собой «Притча Будды о горящем доме» (перевод В.Слуцкого):

«- Недавно я видел дом. Он горел. Крышу
Лизало пламя. Я подошел и заметил, Что
Что в доме еще были люди. Я вошел и крикнул,
Что крыша горит, призывая тем самым
Выходить поскорее. Но люди,
Казалось, не торопились. Один из них,
Хотя его брови уже дымились, расспрашивал,
Как там на улице, не идет ли дождь,
Нет ли ветра, найдется ли там другой дом,
И еще в том же роде. Я ушел,
Не отвечая. Такой человек сгорит, задавая
вопросы»
[11, с.191]

Позже слышится ясный призыв:

«Нам не о чем говорить
С теми, кто при виде бормардировочных эскадр
Капитала
Будут еще долго расспрашивать,
Что мы об этом думаем,
И как мы это себе представляем,
И что будет после переворота
С их кубышками и выходными штанами.
[11, с. 191]

7. «Сонет о любовниках», «Воспоминание о Марии А.»

Это, безусловно, отрезвляющие стихи, ведь речь, казалось бы, должна идти о любви, гармо-

нии, а тут непрерывно наталкиваешься на СЛАСТОЛЮБИЕ, ЛЖИВОСТЬ «Сонет о любовниках», а также на коварство человеческой памяти - ЗАБЫВЧИВОСТЬ. ЗАБЫВЧИВОСТЬ допустима, если возможно ЛЕГКОМЫСЛИЕ.

Но не стоит огорчаться, даже у Брехта можно встретить своеобразные стихи о настоящей любви и дружбе «Баллада о Ханне Каш», «Баллада о дружбе».

Перед нами простелилась целая аллея пороков. И не возможно остаться равнодушным, даже слегка не возмущившись. Но совершенно неожиданно Брехт предлагает «распорочивание» этих пороков.

Ответ на стихотворение «О приветливости мира» (перевод К.Богатырева)

«Значит, с жизнью надо примириться,
Утешаясь тем, что так всегда и жили?
И страдать от жажды, лишь бы не напиться
Из чужих бокалов в пене изобилия?

Значит, лучше мерзнуть нам за дверью,
Чем врываться в их дома без приглашения,
Раз великим господам ни в коей мере
Не угодно избавлять нас от лишений?

Или все же лучше нам подняться
На защиту радостей, больших и малых,
И, заставив всех творящих зло убраться,
Мир построить на совсем иных началах?!
[14, с.295]

Так говорил, по выражению Ильи Фрадкина, Брехт страстный, Брехт логичный, Брехт мудрый.
[1, с.14]

ЛИТЕРАТУРА:

1. Фрадкин И. «Бертольт Брехт». М.: Изд-во «Художественная литература», 1972
2. Брехт Б. «Смерть Цезаря Малатесты»; пер. с нем Э.Львой. - М.: Изд-во «Худ. литература», 1972
3. Брехт Б. «Платье еретика»; пер. с нем. С. и Э. Львовых. - М.: Изд-во «Худ. литература», 1972
4. Брехт Б. «Разговоры беженцев»; пер. с нем. С. Григорьевой и Ю. Афонькина. - www.librus.ec.
5. Брехт Б. «Стихотворения 1916-1926 годов» - М.: Изд-во «Художественная литература», 1972
6. Брехт Б. «Из книги «Домашние проповеди» - М.: Изд-во «Художественная литература», 1972
7. Брехт Б. «Из «Хрестоматии для жителей городов» - М.: Изд-во «Художественная литература», 1972
8. Брехт Б. «Стихотворения 1927-1932 годов» - М.: Изд-во «Художественная литература», 1972
9. Брехт Б. «Из книги «Песни, стихотворения, хоры» - М.: Изд-во «Художественная литература», 1972
10. Брехт Б. «Стихотворения 1933-1938 годов» - М.:

- Изд-во «Художественная литература», 1972
11. Брехт Б. «Из книги «Сведенборгские стихотворения». М.: Изд-во «Худ. литература». 1972
 12. Брехт Б. «Стихотворения 1939-1947 годов» - М.: Изд-во «Художественная литература», 1972
 13. Брехт Б. «Из «Подборки М. Штеффин». М.: Изд-во «Художественная литература», 1972
 14. Брехт Б. «Стихотворения 1948-1956 годов» - М.: Изд-во «Художественная литература», 1972
 15. Пролеев С. В. «Энциклопедия порока»- www.lib.ru

Paica ЗАХАРЧЕНКО
(Київ)

ГОТФРИД БЕНН ТА БЕРТОЛЬТ БРЕХТ: РЕЦЕПЦІЯ МИСТЕЦЬКОЇ ПРАКТИКИ

XX століття стало для людства епохою переосмислення та трансформацій. В цей час, сповнений буремних подій, людська свідомість зазнала перетворень, значення яких важко переоцінити.

Ознаки кризи, що насувалася, були помічені ще в XIX ст. Так, М. Нордау у «Звироднінні» зазначав, що характерними рисами цієї доби були «лихоманлива невтомність та тупа нудьга, несвідомий страх та гумор приреченого на страту» [4], а Ф. Ніцше писав про нігілізм як важливий процес в житті тогочасної Європи, основою якого стало знецінення колишніх вартостей («Воля до влади» (запис від 1887 р.): «Що означає нігілізм?» – «Те, що вищі цінності знецінюються»). В першій третині XX ст. цей процес набрав обертів, а його динаміку відображено в працях філософів та митців того часу (О. Шпенглер, А. Швейцер, К. Ясперс).

Модерністичний проект, започаткований німецькими романтиками, поступово себе вичерпував, а разом з тим виснажувалась і культура, перетворюючись, за теорією О. Шпенглера, на мертвий механізм цивілізації. виправити ситуацію здатне було лише покладання нових цінностей, зокрема і через мистецтво літературної творчості. Це призводить до появи на початку XX століття численних модерністичних течій, однією з яких став німецький експресіонізм. З вуст його представників дізнаємося про нову ціль мистецтва: вхопити внутрішню сутність речей через духовне бачення [5, 305]. Здатним на це вважали лише митців, наділених внутрішньою силою («Один закон існує для них – закон внутрішньої сили» [5, 314]. Фактично, йшлося про ніцшеанську «Wille zur Macht» відому в перекладі як «воля до влади» (тоді як буквальный переклад слова «Macht» - «сила»). Цю силу можна направити за різними векторами. Особливості цього і покликана висвітлити наша стаття, присвячена порівняльному аналізу підходів до мистецької практики Б. Брехта та Г. Бенна.

У книзі «Моє століття» (1999) Гюнтера Граса, один з розділів присвячений уявній зустрічі

Готфріда Бенна та Бертольта Брехта на могилі Генріха фон Клейста. Зустріч відбувається в холодному березні 1956 – в рік, коли обидва митці пішли з життя – Г. Бенн у липні, а Б. Брехт – у серпні.

«Часом вони стояли впритул один до одного, як на спільному постаменті, потім згадували про призначену їм дистанцію» – так бачить двох видатних митців Модерну оповідач – студент-германіст, для якого обидва є недосяжними ідолами [3]. Бертольт Брехт після еміграції повернувся до Берліну в 1948 р. та оселився з родиною в східному секторі. Готфрід Бенн належав до тих небагатьох митців, хто, відмовившись зрештою від прямої співпраці з націонал-соціалістами, все ж не покидав Німеччину в роки війни, і якому пощастило при цьому лишитися живим, відбувшись заборону публікуватися. І якщо для Б. Брехта 1948 рік був роком повернення до Німеччини в буквальному сенсі, то для Г. Бенна цей рік став роком поетичного повернення, повернення до читача – заборону видаватися нарешті було знято. Проте, це було чинним тільки на території західної Німеччини. В радянському окупаційному секторі про такий дозвіл навіть не йшлося, а ранні твори письменника «*Der neue Staat und die Intellektuellen*» («Нова держава та інтелігенти») (1933) та «*Kunst und Macht*» («Мистецтво та влада») (1934) належали до списку забороненої літератури [3]. Сама зустріч цих ключових постатей німецького Модерну унеможливлювалась історичними обставинами, про які Г. Грасс згадує і в своїй фантазії: «Оскільки в ті роки між Заходом та Сходом відбувалася війна, хай навіть холодна, обох їх нацьковували одне на одного, і така зустріч поза приписаними бойовими порядками могла відбуватися лише завдяки подвійним хитрощам» [3]. Проте, навіть позбавлені можливості спілкуватися, Г. Бенн та Б. Брехт так чи інакше вже за життя стали учасниками великого культурного діалогу, що не припинився і після їхньої смерті.

Знаходячись на різних позиціях стосовно насколишньої дійсності, вони уособлювали «дволикий Янус Модерну», як вдало висловились видавці одноіменної книги 2009 р. «*Gottfried Benn – Bertolt Brecht: Das Janusgesicht der Moderne*» («Готфрід Бенн та Бертольт Брехт: дволикий Янус Модерну»):

«Як дволикий Янус Модерну, Бенн та Брехт, хоча й дивляться вкрай критично на одну і ту ж саму дійсність, але тлумачать її кожен по-різному. В одному випадку як капіталістичну систему експлуатації, а в іншому як культурне явище занепаду» [9, 174]. Звісно, йдеться про марксистські погляди Б. Брехта та своєрідну естетичну позицію Г. Бенна. В цій статті ми намагатимемося продемонструвати, як все ж таки ці, на перший погляд діаметрально протилежні підходи, форму-

ють зрештою цілісність, оскільки виходять з одного культурно-історичного підґрунтя.

Перша збірка Г. Бенна «Морг» вийшла друком у 1912 р., а перші літературні спроби Б. Брехта датовані роком пізніше (публікувати свої поезії він почав уже в 1914). Обидва вивчали медицину, тільки Г. Бенн обрав це фахом на все життя, кинувши попередньо розпочате навчання філософії та філології, а Б. Брехт – навпаки: лише рік витративши на медичні студії, після перерви в навчанні продовжив його вже на філософському факультеті Берлінського університету.

Біографічні та творчі паралелі між авторами настільки помітні, що постійно спонукають до детальніших літературознавчих досліджень. 1972 р. у своїй монографії «*Gottfried Benn: The Unreconstructed Expressionist*» («Готфрід Бенн. Непристосований експресіоніст») Дж. М. Річі (J. M. Ritchie) відзначав: «Ці двоє чоловіків здавалися ключем до менталітету розділеної Німеччини, і читання їх обох демонструє не лише те, наскільки далеко одне від одного вони знаходились в ідеологічному та естетичному планах, але й те, наскільки близькими вони були в багатьох сенсах. Обидва були високоінтелектуальними та досвідченими письменниками, що реагували на ті ж самі події – 1914-1918 рр., «бурхливі двадцяті», інфляція, злет націонал-соціалізму, війна та повоєнна ера відновлення» [6]. Сучасний дослідник творчості Б. Брехта та Г. Бенна Саймон Кархер пропонує в своїй книзі «*Sachlichkeit und elegischer Ton: Die späte Lyrik von Gottfried Benn und Bertolt Brecht – ein Vergleich*» («Об'єктивність та елегійний тон: пізня лірика Готфріда Бенна та Бертольта Брехта – порівняння») огляд праць, що висвітлюють творчу спадщину обох в компаративному аспекті. Зокрема, найвідоміші дослідження з цієї теми в Німеччині належать Паулюсу Б. Бессельсу («*Die Veränderbarkeit der Welt durch die Dichtung. Brecht und Benn*», 1972), Вернеру Кольшмідту, Тео Буку, Доріт Бекманн («*Künstlerische Entwicklungsverläufe im zwanzigsten Jahrhundert: Gottfried Benn und Bertolt Brecht*»).

На перший погляд, доволі важко побачити щось спільне в естетичних поглядах митців. Кожен з них на своєму творчому шляху виробив індивідуальний підхід до мистецької практики, виголосивши свої головні принципи в низці статей, і, порівнюючи ці підходи, легко зробити висновок про їхню протилежність. «Брехт, звісно, славиться своєю простою поезією та використанням популярних форм мистецтва, в той час як Бенн відомий через формалізм та лінгвістичну неясність,» – коментує Дж. М. Річі [6]. Втім, на думку дослідника, їх об'єднує «любов до буденного мовлення та афористична точність та стислість». Ми розглянемо доробок обох митців, проаналізував-

ши спершу спільне та відмінне в їхніх теоретичних уявленнях про мистецьку поетичну практику, а потім зупинимось безпосередньо на кількох прикладах з поетичної творчості, що доводять існування діалогу, а отже обопільної рецепції двох гігантів Модерну.

Аналізуючи доповідь «Проблеми лірики», проголошену Г. Бенном 21 серпня 1956 року в Марбурзькому університеті, та есеї Б. Брехта можна побачити, що висвітлюються тези, вкрай близькі до уявлень Брехта.

Бенн каже про те, що ліричне «Я» митця має захищатися від навколишнього середовища. І тоді, рано чи пізно, отримує від середовища закид у тому, що «весь внутрішній світ вашої зграйки – це лише нище мудрування, порожній формалізм, дегуманізація – ви не культивуєте вічне в людині, ви знищуєте життя». Цей уявний Бенну відгук середовища співзвучний із закидами Брехта проти формалізму. Втім, Брехт відзначав, що неправильно підміняти боротьбу проти формалізму як проти викривлення дійсності на користь форми просто боротьбою проти форми. Його обурення викликало не саме існування форми як такої (адже, «без форми немає мистецтва» – з цим погодився б і Г. Бенн), а ситуація перетворення форми на самоціль, за якою можна загубити зміст. Так, в одному з фрагментів Б. Брехт оповідає про це метафорично: коли садівник попросив гостя надати лавровому деревцю форму кулі, той, докладаючи багато зусиль, нарешті створив кулю, хоча й довелося при цьому обрізати для рівності більшість гілок. Але зрештою садівник, бачачи цю кулю, спитав: «А де ж тоді деревце?» [1].

Для Г. Бенна проблема втрати змісту за формою не існує в принципі. Адже, «**форма, що зачаровує, насправді жива також змістом – пристрастями, природою, людським досвідом**». Досягаючи досконаліших форм, поет досягає досконалості у вираженні свого ліричного Я, а саме це, за Бенном, і є найвищою метою мистецтва, тією, що знаходиться поза суспільною метушнею: «Сьогодні або людина глибока і має своє власне середовище, або людини немає взагалі. ... Або на неї чекає щось, що вона повинна висловити за будь-яких обставин, не рахуючись з будь-якими загрозами, або на неї взагалі нічого не чекає» [2].

В уявленнях Б. Брехта мистецтво потрібне для того, «щоб політично правильне стало по-людськи наочним». І дійсність викривляється формою саме тоді, коли форма не зазнає «перевірки суспільної бажаності імпульсів», що їх викликають твори мистецтва. Отже, якщо Г. Бенну йдеться про відмежування від зовнішнього середовища, то Б. Брехт вважає істинну мистецьку практику завжди включеною у взаємодію з цим середовищем, до того ж ще й дидактичну взаємодію.

В 1952 р. Брехт висловлює наступне переконання: «Я не вірю в розділеність мистецтва та повчання. [...] Мистецтво, що нічого не додає до досвіду публіки та відпускає її в тому ж стані, в якому вона прийшла... [...] ні на що не придатне»...

Приклад такої повчальної поезії – це «Von Der Natur Des Menschen» (Про природу людини) – своєрідне наслідування просвітницької традиції. Частина цього вірша – перекладений віршами перший розділ «Маніфесту комуністичної партії» Маркса та Енгельса, а загальна ідея – показати неприродність буржуазних стосунків [8, 121]. Це ще одна відмінність від Г. Бенна, який в трактаті «Мистецтво і Третій Рейх» вважав схильність до педагогічних настанов лише формою для приховання тих чи інших різновидів нігілізму. Чесніше для митця, на погляд Бенна було б турбуватися про довершену висловленість власного ліричного «Я», **досягаючи таким чином того, що Ніцше називав «артистизмом» – «спробою мистецтва посеред занепаду всіх сенсів пережити себе самого як сенс і вибудувати з цього розуміння новий стиль, спроба протиставити загальному нігілізму цінностей нову трансцендентність – трансцендентність творчої насолоди**».

Але попри такі розбіжності, для Б. Брехта та Г. Бенна спільним лишалося бачення мистецької практики як постійної наполегливої праці, а не просто тимчасового пориву натхнення, а також відчуття закоріненості мистецтва в справжнє життя (як внутрішню силу, що, за твердженням експресіоністів, була єдиною запорукою успішності митця).

В одному з теоретичних фрагментів кінця 30-х рр., що має назву «Ліричному поету не варто боятися розуму» Б. Брехт стверджував: поетичне натхнення та розум зовсім не суперечать одне одному. Так, багато поетів-початківців бояться, що розум може сполохати їхню поетичну налаштованість, але Б. Брехт спростовує це, зазначаючи: «Все, що ми знаємо з творчої лабораторії великих поетів, каже про те, що їхня поетична налаштованість не відрізняється такою поверховістю, рухливістю, летючістю, щоб спокійне, тверезе розмірковування могло порушити її. Митець вважає «небажання допустити критерій розуму» ознакою недостатньо плідної поетичної діяльності».

Так само і Г. Бенн в «Проблемах лірики» зазначав, що лірикою є далеко не все, що пишеться під дією людських вражень від краси природи або що. «Вірш не виникає сам собою, він створюється.» – зазначає поет, – «Приберіть із римованого потоку весь «настрій», і тоді те, що залишиться – якщо взагалі щось залишиться – це, можливо, і буде віршем» [2]. Такий вірш, у цілковитій відповідності з уявленнями Б. Брехта – створюється не настроєвим натхненням, а сумлінною розумовою працею.

Наступною точкою перетину уявлень Б. Брехта та Г. Бенна є неприйняття митця-обивателя, творчість якого є відірваною від самого коріння життя, загубленою в прагненнях комфорту та особистої безпеки. Обидва поети підтверджують, що творити мистецтво – означає виявляти внутрішню силу. Митці старого типу на це не здатні, а отже, не мають нічого спільного з митцями, що надихнуті новим внутрішнім імпульсом.

Б. Брехт ще в 1927 р, будучи членом журі поетичного конкурсу, організованого газетою «Літературний світ» («Die literarische Welt»), висловив такі міркування: «Тут знову ці спокійні, витончені, замріяні люди, найчутливіша частина буржуазії, що вже віджила своє, з якою я не хочу мати нічого спільного» [8, 103].

Бенн у листі до Фріца Вернера, 4 березня 1949 р, писав: «Мій ідеал – це не пестунчик («мімоза»). Писати, чи то лірику, чи прозу, означає – обходитися зі словами, як з камінням, з непорослим камінням – безжалісна справа!» [8, 103]. Попри спільне відкидання солодкавого легкого мистецтва, ідеальну постать митця Г. Бенн та Б. Брехт бачили по-різному. Але так чи інакше, постать такого митця, байдуже в якому з уявлень, була здатна оновити мистецтво, і при цьому, в умовах культурної кризи, вже не так важливо заради чого – наповнення ідеологічним (чи то ідеальним?) змістом чи досягненням абсолюту форми («абсолютного вірша», Беннової статистики – це, звісно, не політична ідеологія, але мистецька).

Якою ж при таких естетичних поглядах виявляється рецепція митцями поетичної спадщини одне одного? У цій статті ми не ставимо перед собою завдання дати вичерпну відповідь на це питання, але зачитуємо два вірші, що можуть слугувати прикладами такої рецепції. Перший – поезія Б. Брехта 1956 р., де, власне, показано сам процес рецепції його творчості. Вибудовується своєрідна дзеркальна система: ліричний герой сприймає на слух вірш поета, водночас спостерігаючи за обличчями пролетаріїв, що слухають цей самий вірш:

Beim Anhören von Versen
Des todessüchtigen Benn
Habe ich auf Arbeitergesichtern einen Ausdruck gesehen
Der nicht dem Versbau galt und kostbarer war
als das Lächeln der Mona Lisa“

Під час прослуховування віршів
Спрагло до смерті Бенна
Я побачив на обличчях робітників вираз,
Який стосувався не форми вірша та був ціннішим
За посмішку Мони Лізи.
(підрядник)

Зрештою, акцентується на приматі реального життя (реальні обличчя робітників) над формою – «Versbau» (пор. із «Satzbau» – назвою одного з

пізніх віршів Г. Бенна, що став вираженням його мистецького кредо).

Вірш «Ваші етюди» («Eure Etüden») (1954) Г. Бенна можна вважати реакцією на загальну масу творів-одноденок, що втомлюють читача-митця. А проте, як влучно відзначає Сімон Кахер, у вірші присутня й алюзія на назву твору самого Б. Брехта – «Великий хорал на подяку» (“Großer Dankchoral“), що є пародіюванням церковної пісні Ахіма Ніндерса (Joachim Neanders) «Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren» («Слава Господу, могутньому Царю царів»).

Eure Etüden,
Arpeggios, Dankchoral
sind zum Ermüden
und bleiben rein lokal.

...
Das Sakramentale –
schön, wer es hört und sieht,

doch Hunde, Schakale
die haben auch ihr Lied.

Ваші етюди
Арпеджіо, хорали подяки,
Втомлюють,
Лишаються чисто локальними

...
Священне –
Чудово, коли його чути та видно
але й собаки та шакали
Також мають свою пісню.
(підрядник)

Втім, одна згадка слова «Dankchoral», на нашу думку, ще не дає підстав вважати весь вірш висловленням рецепції саме творчості Б. Брехта, скоріш за все – просто будь-якої соціально заангажованої творчості.

Та як би там не було, Б. Брехт та Г. Бенн, попри всі розбіжності вже не уникнули спільної рецепції у свідомості своїх сучасників та майбутніх поколінь, які продовжують той діалог митців, який міг би виглядати зовсім інакше, не будь між цими постатями у свій час Берлінської стіни. Попри вже окреслені розбіжності в баченні мети мистецтва та засобах її досягнення, вони однаково добре усвідомлювали саме значення мистецтва для еволюції людського духу та уявляли, яким має бути митець майбутнього, своїм прикладом намагаючись відповідати цьому ідеалу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Брехт Б. Общие вопросы эстетики / Б. Брехт [Електронний ресурс] — Режим доступу:
2. Бенн Г. Проблемы лирики [Електронний ресурс] / Готфрид Бенн. — Режим доступу: <http://magazines.russ.ru/kreschatik/2006/3/be34.html>
3. Грасс Г. «Мое столетие» / Г. Грасс [Електронний ресурс] — Режим доступу: http://royallib.ru/book/grass_gyunter/moe_stoletie.html
4. Нордау М. Вырождение / М. Нордау [Електронний ресурс] — Режим доступу: http://ru.wikisource.org/wiki/%D0%92%D1%8B%D1%80%D0%BE%D0%B6%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5_%28%D0%9D%D0%BE%D1%80%D0%B4%D0%B0%D1%83%29
5. Эдшмид К. Экспрессионизм в поэзии // Называть вещи своими именами: Прогр. Выступления мастеров запад.-европ. лит. XX в. / [упоряд. Л. Андреев] — М.: Прогресс, 1986. — С. 300 — 316.
6. Enzensberger's "Kiosk" / Lawrence Joseph [Електронний ресурс] — Режим доступу:
7. Gottfried Benn — Bertolt Brecht : Das Janusgesicht der Moderne // Achim Aurnhammer, Werner Frick, Günter Saße (hsgb.) — München Ergon-Verlag — 2009.
8. Karcher S. Sachlichkeit und elegischer Ton: Die späte Lyrik von Gottfried Benn und Bertolt Brecht — ein Vergleich / S. Karcher [Електронний ресурс] — Режим доступу: <http://books.google.com.ua/books?id=qbjWuU7hxJoC>
9. Neymeyr B. Artistik und Vitalismus: Zur Nietzsche-Rezeption bei Benn und Brecht / B. Neymeyr [Електронний ресурс] — Режим доступу: <http://books.google.com.ua/books?id=AY06jU0JFXkC&pg=PA175&lpg=PA175&dq=Barbara+Neymeyr++Artistik+und+Vitalismus:+Zur+Nietzsche-Rezeption+bei+Benn+und+Brecht&source=bl&ots=2HY8hliQN0&sig=KsctHxekpxG4AVVpa4PLqcmw4Y&hl=ru&sa=X&ei=rRsquZWMFYSetAaTqYHwBA&ved=0CDYQ6AEwAQ#v=onepage&q=Barbara%20Neymeyr%20%20Artistik%20und%20Vitalismus%3A%20Zur%20Nietzsche-Rezeption%20bei%20Benn%20und%20Brecht&f=false>

Леонід ЗАКАЛЮЖНИЙ
(Житомир)

ВАРІАЦІЇ НА ТЕМУ БРЕХТА У П'ЕСІ Х. БОЙЧЕВА «ПОЛКОВНИК-ПТАХ»

Кінець 1990-х – початок 2000-х рр. в історії драматургії слов'янських країн пов'язаний із ідеєю оновлення драми й театру, продукуюваною насамперед англійським театром Royal Court, що за посередництва фестивалів, семінарів, перекладів, майстер-класів здійснив «експансію» в Центральну та Східну Європу. Не випадково майже одразу ж за британським «In-er-face theatre», піднесення якого пов'язане з іменами С. Кейн, М. Макдонаха, М. Равенхілла й інших драматургів та припадає на 90-ті роки XX століття, наприкінці 1990-х – на початку 2000-х рр. у Росії постає «нова драма» (М. Коляда, М. Угаров, В. Дурненков і М. Дурненков та ін.), в Польщі – «pokolenie porno» (К. Бізьо, Я. Клята, М. Модзелевський та ін.), назву якому дала однойменна збірка 2003 року, впорядкована відомим театрознавцем Р. Павловським [8]. В інших слов'янських країнах, в тому числі і в Україні, формуються типологічно близькі явища, пов'язані з «гіпернатуралізмом», злободенною проблематикою й технікою verbatim. Проте окресленими рисами сучасна драматургія зламу століть аж ніяк не вичерпується, про що свідчать як наукові розвідки В. Балуха [7], М. Липовецького й Б. Боймерс [4], А. Сіержа [9], А. Стефанової [6] та ін., присвячені драматургії останніх десятиліть, так і п'єси згаданих авторів, котрі звертаються до класичної спадщини, цитуючи, пародіюючи й інтерпретуючи її.

Осібне місце в драматургії кінця XX – початку XXI ст. посідає творчість болгарського драматурга Христо Бойчева. Після того, як п'єса Х. Бойчева «Полковник-птаха» у 1997 році перемогла в масштабному конкурсі Британської ради, а драматург отримав відзнаку з рук самого Гарольда Пінтера, за ним остаточно закріпився статус одного з найуспішніших драматургів пострадянського простору. Глибина і своєрідність драматургії Х. Бойчева, котрого західноєвропейські, а відповідно й, болгарські дослідники, зараховують до постабсурдистського театру [5], – в її органічному зв'язку з класикою, яку автор оригінально осмислює та інтерпретує, причому, доволі тонко й уміло стилізуючи власні п'єси під ті чи інші тексти. Так, зокрема, в «Оркестрі «Титанік»

відлунює «Чекаючи на Годо» Семюела Беккета, «підземну комедію» «Underground» можна було б назвати сучасним варіантом «Аліси в країні див» Льюїса Керрола, а «Районна лікарня» відсилає нас до романів і драм Макса Фріша.

У найвідомішій своїй п'єсі «Полковник-птаха» Х. Бойчев задіяв ще один культурний код, звернувшись до поетики «епічної драми» Б. Брехта. Сюжет заснованої на хиткому балансі трагічного й комічного п'єси доволі простий. «Молодого й енергійного» лікаря призначають у філіал психдиспансеру «Сорока святих мучениць», названого на честь колишнього монастиря, де перебувають пацієнти, що страждають на різноманітні чудернацькі фобії та манії. Залишені разом із лікарем, який дуже швидко втрачає ентузіазм, напризволяще – без медикаментів, їжі й теплого одягу, пацієнти філіалу раптом отримують несподіваний дарунок долі – літак ООН помилково скидає вантаж із військовою амуніцією та провізією не над охопленою війною Боснією (1992-1995), а над Болгарією. Як іронічно зауважує один із персонажів Кіро: «За тях тук всичко е Балкани. Казали са им «Пускай над Балканите» и те пускат» [2]. Божевільні створюють бойову одиницю – підрозділ ООН, оголошують психдиспансер сепаративною європейською територією з європейським стандартом життя і вирушають до Страсбурга, щоб здійснити «връзка с административни структури на цивилизацията» [2].

Безумовно, розуміння п'єси «Полковник-птаха» як алегорії на спроби входження балканських країн до європейських структур, занадто буквально, хоча й має право на життя. Втім, заснована нібито на реальному факті – у 1996 році одна болгарська психіатрична клініка помилково отримала гуманітарну допомогу у вигляді військової форми, п'єса переросла свою політичну й історичну актуальність, пов'язану із подіями Боснійської війни (1992-1995), набувши, як і драми Б. Брехта, притчових ознак, рис параболи.

Архітектоніка п'єси, яку в синопсисі, що супроводжує авторський російський переклад, Х. Бойчев охарактеризував як «рассказ» [1], має виразно монтажний характер, складаючись із прологу, двох частин, кожна з яких розбита на низку картин (у першій частині їх дев'ять, у другій – десять), а також двох епілогів. Безумовно, подібне «епічне» членування драматургічного тексту нагадує паратак西斯 брехтівських драматичних творів.

Сценічні картини відкриваються ремарками-коментарями, що, як і написи в епічному театрі Б. Брехта, не просто повідомляють про щось чи локалізують події, а й випереджають дію, заздалегідь знайомлячи читача/глядача із тим, що відбуватиметься на сцені. Зокрема, п'ятій картині пер-

шої дії передуює ремарка: «Сред стоята – отворен контейнер. Болните ядат лакомо от пакетите и се забавляват, обличайки Фетисов във военна униформа. Той вече е закопчан и пристегнат перфектно, а Давуд го бръсне» [2]. Однак, як і у Б. Брехта, сценічна дія одужує епізований коментар до неї, адже, коли сцена, здавалося б, сягає свого апогею – божевільні змушують Фетисова марширувати, заходячись від сміху, із колишнім військовим відбувається несподівана метаморфоза:

ХАЧО. Полковник Фетисов?

ФЕТИСОВ *(тихо, движейки механично устни)*. Аз.

ХАЧО. Чухте ли? Той проговори! *(Отново към Фетисов)* Полковник Фетисов?

ФЕТИСОВ. Аз...

Всички се превиват от смях. Фетисов се хваща за главата и се олюлява.

КИРО. Дръж се полковник! Мирно! Ти си полковник Фетисов.

ФЕТИСОВ. Тъй вярно *(Отново смях)*.

КИРО *(козирува)*. Господин полковник. Поделение „Св.40 мъченици“ чака вашата команда. Заповядайте, господин полковник.

Внезапно Фетисов изкрепява високо и рязко.

ФЕТИСОВ. Стани!

Всички са в шок.

ФЕТИСОВ. Стани!

Скачат уплашени.

ФЕТИСОВ. Равнис!

ДАВУД Той наистина...

ФЕТИСОВ. Не говори в строя! Мирно! Редник Иванов? [2].

У авторському російському перекладі Х. Бойчев посилює ефект несподіванки, адже „трагікомічну сцену в загальній кімнаті“ перериває раптова поява Фетисова, до якого повернулася не лише мова, а й військова виправка:

«Поверх больничных пижам пациенты надели военное обмундирование, которое напялено шиворот-навыворот: шнурки на армейской обуви развязаны, волосы у всех длинные, слипшиеся и т.д. В центре комнаты открытый ящик с продуктами. Все до одного обсыпаны белым порошком: ложками едят концентрированное молоко прямо из пакетов [...]»

ХАЧО *(роється в ящику)*. Тут есть и ветчина...

Все быстро суют головы в ящик и начинается потасовка. В этот момент раздается громкий и властный голос.

ФЕТИСОВ. Добрый вечер, господа!

В дверях внушительно застывает Фетисов – чистый, побритый, подстриженный, застегнутый, в полном военном обмундировании. Все замирают как вкопанные и в страхе выпускают из рук пакеты и ложки. Фетисов проходит четкой военной походкой и спокойно садится за стол. Все по-прежнему в оцепенении, не веря своим глазам.

ФЕТИСОВ (*по-военному*). Вольно, господа!
 (К Хачо) Иванов?
 ХАЧО. Я! (*Инстинктивно вытягивается*)
 ФЕТИСОВ. Если можно, горячей воды для чая.
 ХАЧО. Слушаюсь, господин...
 ФЕТИСОВ (*скромно*). Полковник.
 ХАЧО. Слушаюсь, господин полковник [1].

Водночас ключову роль у п'єсі Х. Бойчева, котрий не випадково називає свою п'єсу «рассказом», відіграє персонаж-оповідач – лікар. Його репліки наприкінці майже кожної картини цілком у дусі «епічної драми» повідомляють про події, що відбулися за межами сцени, заповнюючи, таким чином, часові лакуни, які неминуче виникають за монтажного принципу побудови: «Зимата дойде и снегът прекъсна планинските пътища. Никой не се интересуваше от нас и така ние останахме затрупани под снега сред планините. И новините от фронта бяха все едни и същи. Тази нощ бурята беше необикновена, защото бе с гръмотевици през ноември. През цялата нощ ниско над манастира ревяха някакви заблудени в бурята самолети, но най-необикновеното бе това, което видяхме на сутринта в двора на манастира...» [2].

Крім того, репліки лікаря, промовлені в зал, виконують метадраматичну функцію, а отже руйнують сценічну ілюзію, оскільки він коментує події, що відбуваються на сцені, з точки зору медицини та соціальної норми: «Еуфорията при Фетисов засега нямаше признаци на затихване. Дори ставаше заразителна. След седмица постепенно и другите болни започнаха да се преобразяват. Вместо бившите плашила сега в двора на манастира сновяха избръснати, чисти и стегнати командоси. Движенията им станаха по-энергични, репликите – кратки и ясни. Безспорно ставаше въпрос за психиатричен феномен. Фетисов, под влиянието на болестта, беше придобил оная уверенность и воля да подчинява, която караше всички неосъзнато и непрекословно да приемат неговата духовна мощ» [2].

Причому, лікар намагається зберегти об'єктивність і здоровий глузд, зайнявши позицію стороннього спостерігач: «Съдбата ми поднасяше рядък шанс за специалиста – да бъде свидетел на един социалнопсихологически експеримент, който се разиграваше пред очите ми. Да, разбира се: всяко едно нормално общество представлява една игра с определени правила, които само лудите не спазват? А моите болни сега вече живееха в една игра с правила, които спазваха. Значи те не бяха вече луди? Напротив, дори бяха в цветущо здраве. Реших да не се намесвам и да оставя този процес на неговото естествено развитие. Започнах да записвам наблюденията си. Имах вече идея да разработя подобна форма на терапия и да я патентувам» [2].

Однак поступово, до кінця п'єси лікар позбавляється маски безпристрасного коментатора, спершу неусвідомлено, коли займає позицію невтручання, відмовившись зателефонувати до обласного психдиспансеру, потім – коли віддає свій голос за приєднання до Європейських адміністративних структур, узявши участь в імпровізованому голосуванні, влаштованому Фетисовим, а згодом остаточно приєднується до колишніх пацієнтів, ставши в стрій і вирушивши разом із ними до Страсбурга. Кінець-кінцем в одному з одному з двох епілогів саме лікар перебирає на себе «командування» після того, як Фетисов знову втрачає мову та впадає в депресію.

Крім того, образи дійових осіб у п'єсі Х. Бойчева розкриваються в оповідних діалогах, а також завдяки історіям хвороб, які лікар зачитує, знайомлячи з ними читачів/глядачів, і це, поза сумнівом, покликано сприяти досягненню ефекту очуження, як і присутність старого чорно-білого телевізора, що працює без звуку. Глухий Хачо, котрий навчився читати по губах, щодня майже без змін повторює одну й ту ж фразу: „Добър вечер, дами и господа. Днес ожесточените боеве на Балканите продължиха. ООН отново се опита да превози конвой с помощи в окупираните зони, но конвойт бе задържан от противника...“ [2].

Остаточно інтертекстуальні зв'язки п'єси Х. Бойчева, персонажі якої переживають метаморфози, подібно до брехтівського Гелі Гея („Людина – це Людина“), з „епічною драмою“ Б. Брехта дозволяють встановити своєрідні „маркери“ в тексті. Так, промова полковника Фетисова перед походом на Страсбург відсилає нас до монологу Фельдфебеля з „Матінки Кураж“: «Армията, господа, съществувва, откакто има човечество, а строят съществувва, откакто има армия. Всяка армия се крепи върху воинския строй и щом си в строя, никой не може да стъпи на твоето място, защото тогава строят се разпада, а разпадне ли се строят – разпада се и армията. Велики армии са побеждавани поради разпадане на строя и малки армии са побеждавали, благодарение на здравия си строй. Но строят, господа, не е само строй от войници. Строят е и вътре в нас. И когато строят в нас се разпадне, човекът престава да бъде човек. Строят в нас крепи всеки човек, всяко общество, всяка армия» [2].

Нагадаємо, що у Б. Брехта Фельдфебель просторікує про війну як лад, з'явившись на початку п'єси як епізодичний, однак дуже важливий персонаж: „Одразу видно, що тут уже давно не було війни. Звідки ж узятися моральності, питаю? Мир – це безлад, тільки війна наводить лад. У мирний час людство переводиться нанівець [...]. Я бував у краях, де війни не було, мабуть, років із сімдесят, тож там люди взагалі ще не мали пріз-

вищ, не знали один одного. Тільки там, де війна, є впорядковані списки і реєстрація, взуття тюками і зерно мішками, кожну людину і кожну худобину візьмуть на облік і відберуть, тому що відомо: без порядку нема війни!“ [3, с. 111].

Зрештою, репліка Пеппи, однієї з пацієнток, під час розмови з лікарем прямо вказує на претекст п'єси Х. Бойчева:

ПЕПА. Смятам да напусна манастира.

ДОКТОРЪТ. Моля? Да напуснете манастира?

ПЕПА. Да.

ДОКТОРЪТ. И къде ще идете?

ПЕПА. Ще постъпя в армията. В армията винаги има нужда от жени. Ти не си ли чувал за Майка Кураж?

ДОКТОРЪТ. Чувал съм, разбира се.

ПЕПА. Искам да стана като нея. И там, на бойното поле, рискувайки живота си, ще си изкупа греха. Ще превързвам ранени и ще подкрепям духа на войниците Там [2].

Відчуваючи, подібно до брехтівського Гелі Гея „страх життя“, персонажі п'єси Х. Бойчева насправді здійснюють метафізичну втечу, яку вербалізує полковник Фетисов: «Господа! Вие не сте люди, господа! Вие само сте различни от другите. Вие просто не сте създадени за този свят, господа, защото този свят е създаден за еднакви [...]. И нека вярваме в това, въпреки че никъде в «Хартата за човешките права» няма нито ред за правата на лудите. Тук вие имате единствено правото да бъдете лекувани, за да станете еднакви, затова лудите са най-беззащитните и нещастни хора в този свят. Ние трябва да избягаем от него» [2].

Не обмежившись відкритим фіналом і двома епілогами, Х. Бойчев збільшив варіативність прочитань своєї п'єси, запропонувавши оригінальну інтерпретацію в синопсисі до власного перекладу „Полковника-птаха“ російською мовою, текст якого подекуди також зазнав суттєвих змін, порівняно з оригіналом: „Полковник птица“ – это рассказ одного мнимого врача-психиатра, который едет в находящийся высоко в горах заброшенный дурдом якобы для того, чтобы вплотную заняться лечением безнадежных пациентов. На самом же деле этот липовый доктор – обыкновенный наркоман, который подделал диплом врача, чтобы иметь доступ к бесплатному морфию...» [1]. Крім того, Х. Бойчев створив ще й «жіночу версію» п'єси («Полковник і пташки»), «у якій усі герої, крім полковника, – жінки» [1]. Втім, подібний хід можна розцінити і як данину моді, і як постмодерну гру – в даному контексті насамперед варто згадати чоловічу та жіночу версії «Хозарського словника» Милорада Павича.

Споріднює Х. Бойчева та Б. Брехта й інтерес до драматургічних обробок епічних творів, зокрема, в останні роки болгарський драматург створив

п'єси «Великий Гетсбі» і «Грек Зорба» за однойменними романами Френсіса Скотта Фіцджеральда й Нікоса Казандакіса відповідно. Зрештою, Х. Бойчев став співавтором успішного мюзиклу «Президентська опера», в якому спародіював «Тригрошову оперу» Брехта, перенісши події до сучасної йому Болгарії.

Безумовно, поетика брехтівської драматургії, яка належить до зовсім іншої естетичної системи, ніж творчість Х. Бойчева, «пропущена» крізь постмодерністський текст болгарського драматурга, видозмінюється, набуває нових рис. Проте, незважаючи на множинність інтертекстуальних зв'язків п'єси Х. Бойчева («Палата № 6» А. Чехова, «Фізики» Ф. Дюрренматта, «Переслідування й убивство Жана-Поля Марата, представлене акторською трупю шпиталю в Шарантоні під керівництвом пана де Сада» П. Вайса та ін.), саме «епічна драма» може бути одним із кодів до її розуміння.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бойчев Х. Полковник-птица [Електронний ресурс] / Христо Бойчев. – Режим доступа: http://www.hristoboytchev.com/docs/Cut/the_colonel_bird-russian.doc/ [дата обращения: 12.09.2013].
2. Бойчев Х. Полковникът-птица [Електронний ресурс] / Христо Бойчев. – Режим доступа: <http://www.hristoboytchev.com/docs/Polk-BG.doc/> [дата обращения: 08.09.2013].
3. Брехт Б. Три епічні драми / Бертольт Брехт; [пер. з нім.; укл. О. С. Чирков; за наук. ред. доктора філологічних наук, проф. О. С. Чиркова]. – Житомир: «Полісся», 2010. – 296 с.
4. Липовецкий М. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы» / Марк Липовецкий, Биргит Боймерс. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 376 с.
5. Пачев И. В света на абсурда и извън него в писането на Христо Бойчев / Илия Пачев // *Poludniowosłowiańskie Zeszyty Naukowe. Język – Literatura – Kultura*. – 2009. – №6. – С. 123-132.
6. Стефанова А. Жанрови полета в българската драматургия на 90-те / Аглика Стефанова. – София: Аскони-Издат, 2004. – 199 с.
7. Baluch W. Dramat made (in) Poland / Wojciech Baluch. – Kraków: Księgarnia Akademicka, 2009. – 246 p.
8. Pawłowski R. Wstęp / Roman Pawłowski // *Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory teatralne / Antologia najnowszego dramatu polskiego w wyborze Romana Pawłowskiego; Redakcja Henryk Sutek*. — Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa, 2003. – S. 5-20.
9. Sierz A. In-Yer-Face Theatre : British Drama Today / Aleks Sierz. – London: Faber & Faber, Incorporated, 2001 – 274 p.

Євгенія КОРОЛЬ
(Донецьк)

РЕЦЕПЦІЯ ІСТОРІЇ В РОМАНІ Б. БРЕХТА "ДІЛА ПАНА ЮЛІЯ ЦЕЗАРЯ"

У романі Б. Брехта "Діла пана Юлія Цезаря" молодий історик збирає матеріал для біографії Цезаря. Він звертається до знаного Мумлія Спіцера, колишнього судового виконавця, який багато років тому описував майно Гая Юлія за борги, а пізніше став його довіреною особою. У Мумлія зберігається щоденник Рара (раба-секретаря Цезаря), що цікавить історика. Також і сам Спіцер може повідомити молодому авторові багато чого про Цезаря і часи, коли той ішов до влади.

Хронотоп роману складається з двох основних рівнів. Кожен з них певним чином пов'язаний з історією. Перший рівень – це час збирання історичного матеріалу. Тут молодий біограф у пошуках фактів розмовляє з Мумлієм і читає записи Рара. Слово надається також іншим персонажам (колишньому легіонеру Цезаря, юристу Афранію Карбону і поету Вастію Альдеру). Вони по-своєму висвітлюють події, на тлі яких відбувалося становлення диктатури Гая Юлія. Історик зіставляє їх свідчення з власними уявленнями про імператора, а на протиріччях, що проявляються у цьому зіставленні, вибудовується концептуальний ідейний конфлікт твору: "наївна" свідомість молодого історика (за сумісництвом і "первинного" наратора¹), що підлягає дії офіційної легенди Цезаря, стикається з фактами, які свідчать проти піднесеної інтерпретації діянь Гая Юлія. На цьому рівні просторово-часових відношень, пов'язаному із збиранням і осмисленням даних про минуле, до художнього світу роману входить історія як наука.

Другий шар хронотопу припадає на добу Цезаря (біограф збирає матеріал через двадцять років після смерті Гая Юлія). Ці просторово-часові координати реконструйовано у нотатках Рара і коментарях Мумлія, а також в оповідях персонажів, які були названі вище. У просторово-часових

відносинах другого рівня – безпосередньо хроно-топ історичних подій, епоха, що цікавить історика і реконструюється для читача хроніки.

Особливості історичного хронотопу і художньої обробки історичного матеріалу в романі Б. Брехта розглянуто (серед відомих нам робіт) у праці В. Йеске "Діла пана Юлія Цезаря", у передмові І. Фрадкіна до російськомовного видання роману й у монографії Е. Шумахера. Останній зазначає, що на основі історичного матеріалу в романі осмислено такі проблеми, як "Гітлер" і "фашизм", хоча дослідник одразу ж сам наводить слова Брехта про те, що роман не є замаскованою біографією Гітлера або Мусоліні [1: 131]. І. Фрадкін, зі свого боку, виходить з того, що образ Цезаря цікавить Брехта як "взірець для всіх диктаторів" [2: 7].² За думкою дослідника, основне смислове навантаження у реалізації історичного плану несе у творі момент "розвінчання міфу" (саме це словосполучення і винесено до заголовку передмови³). Фрадкін трактує розвінчання міфу в романі Брехта в дусі марксистського літературознавства, наголошуючи, що у художньому світі роману параболічно обіграно соціальну міфотворчість сучасного Брехтові капіталістичного світу та викрито його нелюдські економічні і політичні механізми [2: 7-9]. У свою чергу, В. Йеске вказує, що більш важливим за можливість порівняти і зіставити давньоримські події періоду становлення Цезаря із добою становлення гітлерівської диктатури в Німеччині ХХ століття для Брехта є так зване "владнання минулого".⁴ Роман не стільки розкриває передумови, однаково дійсні для ствердження обох диктатур, скільки показує, який досвід повинна б була витягти демократія Веймарської Республіки з історії і який вона зрештою проігнорувала [4: 292]. Вчений також зазначає, що "Діла пана Юлія Цезаря" протиставлено певному типу історичного роману, де за декораціями змалюваної епохи приховуються події і особистості, сучасні для авторів (цей різновид жанру був популярним у період антифашистської еміграції) [4: 290-291]. В. Йеске співвідносить розвінчання "міфу Цезаря" у творі Брехта з поглядами романіста на історію, її сутність і значення. На думку вченого, руйнуючи легенду про обраність Цезаря, Брехт тим самим піддає сумніву уявлення, нав'язане більшістю історіографічних джерел і історичних романів вищезазначеного типу, ніби історію творить окрема особистість. Як стверджує В. Йеске, на місце "сильної особистості" у "Ділах пана Юлія Цезаря" виходить те, що, за думкою романіста, насправді визначає хід історії: соціальні, політичні,

¹ Про роль оповідачів і реципієнтів у розвінчанні міфу про імператора в романі Б. Брехта див. нашу роботу: Король Є. О. Функції оповідної структури у романі Б. Брехта "Діла пана Юлія Цезаря" / Є.О. Король // Брехтівський часопис: Статті, доповіді, есе. – №2 / Відповід. ред. Закалюжний Л. В., Ліпісівський М. Л. – Житомир : Житомирський державний університет ім. Івана Франка, 2012. – С. 121-125.

² Тут у тексті І. Фрадкіна цитата із самого роману. В українському перекладі, який використано при написанні нашої статті, див.: [3: 10].

³ Рос.: «Развенчание мифа» [2: 5].

⁴ *Erledigung der Vergangenheit*. – Тут і далі переклад наш. – Є.К.

економічні процеси – закономірності глобального характеру [4: 310-312]. Сам роман при цьому варто розглядати як "літературну програму протидії історіографії"⁵ [4: 309].

В цьому відношенні привертає до себе увагу той рівень хронотопу в романі, де молодий біограф збирає й осмислює факти. Цікавим постає тут і образ історіографії. З самого початку працю біографа ніби протиставлено легенді, що складається навколо видатної особистості і викривляє сприйняття подій. Герой, який планує створити біографію імператора, говорить: "<...> великий політик, чию біографію я задумав написати, приготував своїм біографам – чи то свідомо чи несвідомо – значно більші труднощі, ніж незручності обтяжливої подорожі. Усе туманом повивала легенда. Він навіть сам писав книжки, щоб увести нас в оману. Та й грошей на це він витратив чимало! Сама думка про те, що хтось може докопатися до справжніх мотивів їхніх вчинків, уганяє великих людей у піт"⁶ [3: 5]. Тут побічно сформульовано завдання біографа (історіографа): зняти ореол легенди навколо прославленого політичного діяча і розкрити його істинне обличчя, справжнє підґрунтя його вчинків.

Проте швидко з'ясовується, що дана установка властива авторові як вищій інстанції роману Брехта, а не самому героєві, адже на першому етапі своєї роботи молодий біограф вірить у легенду Цезаря. Нею визначені його уявлення про імператора і, відповідно, задум біографічної роботи. Цезар для молодого біографа – "ідол"⁷ [3:10], від його постаті невід'ємна "велич"⁸ [3: 35]. Будь-які повідомлення, що плямують репутацію Цезаря або позбавляють його саява величчя, болісно сприймаються істориком. Розповіді Мумлія Спіцера, в яких Цезар постає безпринципним ділком, що принижено крутиться між правлячим сенатом і демократичним Сіті, неприродна характеристика, яку дає імператорові колишній легіонер ("недолугий <...> дідуган"⁹ [3: 35]), промови Афранія Карбона про ідеали комерції, що отримали можливість здійснитися за часів Цезаря – все це обурює біографа. У бесідах з Мумлієм Спіцером, чії коментарі до подій минулого незмінно охарактеризовано як ділові, юнак постійно намагається вказати фінансисту на благородні мо-

тиви, які нібито спонукали Гая Юлія до того чи іншого вчинку, і засмучується, коли Спіцер спростовує подібні ствердження, пояснюючи дії Цезаря комерційними інтересами або прагненням влади. Таким чином, біограф, чия праця, власне, мала б сприяти руйнуванню міфу, насправді налаштований на те, щоб слідувати за цим міфом (принаймні на початку) і був би радий, якби вдалося підтримати легенду про велич імператора.

Варто зазначити, що на питання Мумлія Спіцера, чи було вже опубліковано якусь з його праць, біограф називає свій труд про Солона [5: 1172]. Солон і Цезар сприймаються як легендарні постаті. "Приписуючи" біографію Солона своєму героєві, автор підкреслює спільність історіографії та міфотворчості, вказує на причетність історіографів до створення легенди про виключну особистість. В цьому відношенні історіографічні праці у романі не відрізняються від робіт самого Цезаря, який "навіть сам писав книжки, щоб увести нас в оману".¹⁰

Ще одним пунктом, за яким роман Брехта являє собою полеміку з історіографією, є описовий характер останньої. Молодий біограф відзначає, що після всіх реформ і завоювань Цезаря залишається "лише описувати"¹¹ його діяння. Саме це я й мав намір зробити в задуманій мною біографії"¹² [3: 10].

Описовість побічно свідчить про небажання біографа занурюватись у вивчення підводних течій, економічних і політичних махінацій, які визначали хід історії за часів приходу Цезаря до влади. Про це небажання зневажливо висловлюється Мумлій Спіцер: "Рар займався лише діловою стороною всіх його починань, а це, як вам відомо, мало цікавить наших істориків. Вони ж нічого і ніколи не знають про гру на пониження акцій. Це здається їм чимось другорядним" [3: 8]. Окрім того, Мумлій дозволяє собі зневажливо

⁵ *Literarisches Gegenprogramm zur Historiographie.*

⁶ "<...> dass der große Politiker, dessen Biographie zu schreiben ich unternommen hatte, sowohl unbewusst als auch bewusst seinen Biographen mehr Hindernisse aufgebaut hatte als einiges beschwerliches Reisen. Da war die Legende, die alles vernebelte. Er hatte sogar selber Bücher geschrieben, um uns zu täuschen. Und er hat ebenfalls Geld ausgegeben und nicht wenig! Vor die Erkenntnis der wahren Beweggründe ihrer Taten haben die großen Männer den Schweiß gesetzt [5: 1171].

⁷ "<...> meines Idol[s] <...> [5: 1176].

⁸ *Größe* [5: 1199].

⁹ *Verlebt* [5: 1176].

¹⁰ Судячи за наявних фрагментів, те, що припущення молодого біографа про міфотворчий характер книг Цезаря («Записки про Галльську війну») відповідають дійсності, мало бути стати абсолютно очевидним у п'ятій книзі роману. Творіння Гая Юлія, з одного боку, підлягало цензурі – Мумлій Спіцер подбав, щоб в книзі не залишилось нічого, що могло б зашкодити репутації Цезаря і його війсьній кампанії. З іншого боку, «Записки» повинні були переконати римлян у тому, що війна ведеться виключно в інтересах держави: *das ist sein GALLISCHER KRIEG, sagte er* (Mummlius Spicer. – Є.К.) <...>. *ich habe es heute nacht wieder überflogen. nicht schlecht. sehr militärisch. ich habe das manuscript damals sehr genau durchgegangen, bevor es ausgeschrieben wurde. ich glaube nicht, dass irgendetwas interessantes darin stehen geblieben ist. wir gaben es 703 heraus, als in Rom der stunk losbrach, weil wir das heer ständig vergrößerten. man behauptete, wir führten nur angriffskriege. wir bewiesen natürlich das gegenteil, aber wir überzeugten niemand von etwas anderem als davon, dass wir einen guten stil schrieben. <...>. wir schrieben das buch nur, weil uns die mittel zu ausreichenden bestechungen ausgingen. ein buch wirkt immer viel schwächer als ein kouvert* [6: 318].

¹² Підкреслювання наше. – Є. К.

висловлюватись про історичну науку.¹³ Він також усвідомлює, що біографія може сприяти створенню політичної легенди.¹⁴ Цей персонаж уособлює діловиту раціональність і тверезо оцінює значення економічних явищ і процесів для політики і, відповідно, для успіху Цезаря і тих, що подібні до нього. У зневажливому ставленні фінансиста до історіографії знаходить метафоричне вираження думка про нездатність і небажання науки про минуле прозріти ті рухи і закономірності, що направляють історію до того або іншого річища і насправді визначають як життя суспільства у цілому, так і особистості на кшталт Цезаря.

У свою чергу, автор роману організує композицію таким чином, щоб наївні уявлення молодого історика про Цезаря постійно перебивались і спростовувались щоденниковими записами Рара та коментарями Мумлія Спіцера або зауваженнями інших персонажів. Це змушує читача не просто слідкувати за подіями, але аналізувати їх і робити висновки, тобто активно долучатися до осмислення. Позиція активного осмислення протиставляється описовості, яку молодий біограф на початку роману вважає єдиною продуктивною. Проте врешті решт і сам герой вимушений включитися до аналізу фактів і поступово відмовитись від легенди, у полоні якої він перебував на першому етапі.

Важливу роль тут відіграє третій рівень хронотопу (він існує в романі поряд з хронотопом становлення Цезаря, і другим часо-просторовим рівнем – тим, де молодий біограф збирає матеріал), який справедливо виділяє у творі В. Йеске [5: 286]. Цей рівень відповідає дещо невизначеному майбутньому – після тих розмов, які веде історик зі Спіцером, і після прочитання щоденника Рара. На наявність цього хронотопічного пласта вказує, зокрема, фраза: "Тільки значно пізніше я збагнув, чому він зовсім не прагнув хоч би трохи прикрасити ті події, що було б неважко зробити, а, навпаки, навмисно наголошував усе брутальне й жорстоке"¹⁵ [5: 178]. Цей рівень просторово-часових відношень у романі детально не розкрито, його лише намічено. Проте він відіграє значну функцію, адже це свого роду "хронотоп збагнення": як то видно із наведеної вище цитати, у цей час біограф Цезаря здатний повною мірою проаналізувати зібраний матеріал, зробити висновки. Це означає злам "міфічних" уявлень про Цезаря, що були властиві його біографу раніше. Невипадково у зазначеному фрагменті протиставляється бажання "прикрасити ті події" (що, було б,

до речі, "неважко") і наголошувати "усе брутальне й жорстоке". Ця антитеза унаочнює принципи двох протилежних історіографічних підходів: такого, що ідеалізує минуле і уможливорює створення легенди, і такого, що, запобігає їй через озвучення неприємних, але правдивих деталей.

Таким чином, історія як наука перетворюється в романі Б. Брехта "Діла пана Юлія Цезаря" на предмет зображення. Історіографія постає тут такою, що сприяє творенню соціальних міфів, хоча саме вона повинна б була їх руйнувати, пропонуючи факти замість легенди. Прагнення біографа сконцентруватися на великій особистості, не враховуючи "вписаність" цієї особистості в загальні для всього суспільства закономірності і процеси, а також описовий характер історичної праці – ці аспекти історичної науки підлягають у романі критичному осмисленню. Натомість автор пропонує такий спосіб обробки фактів, коли реципієнт має зіставляти й аналізувати, робити висновки. Саме до цих процесів автор у романі "Діла пана Юлія Цезаря" залучає читача, пропонуючи його увазі наївні уявлення молодого біографа поряд з діловитими коментарями Мумлія Спіцера і записками Рара, що повні красномовних деталей. Читач має пройти тим самим шляхом, що і герой-біограф: від "міфологічних" уявлень про Цезаря, що склалися під впливом традиційної історіографії, до збагнення істинних мотивів вчинків майбутнього імператора і закономірностей, які зробили можливим становлення його диктатури, від віри у "сильну особистість" до прозріння тих підводних течій, що можуть сприяти становленню диктатур як у стародавньому Римі, так і за всіх часів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Шумахер Э. Жизнь Брехта / Эрнст Шумахер ; Пер. с нем. Научная редакция И. Фрадкина. – М.: Радуга, 1988. – 352 с.
2. Фрадкин И.М. Развенчание мифа / Илья Моисеевич Фрадкин // Б. Брехт Дела господина Юлиуса Цезаря ; Пер. с нем. В. Курелла. – М. : Издательство иностранной литературы, 1960. – С. 5-11.
3. Брехт Б. Діла пана Юлія Цезаря / Бертольд Брехт ; Пер. з нім. Н. Гордієнко-Андріанова. – К. : Дніпро, 1983. – 215 с.
4. Jeske W. Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar / Wolfgang Jeske // Brecht-Handbuch : In 5 Bd. – Bd. 3 (Prosa, Filme, Drehbücher) / [Hrsg. von Jan Knopf]. – Stuttgart ; Weimar : Metzler, 2002. – S. 282-313.
5. Brecht B. Geschäfte des Herrn Julius Caesar / Bertolt Brecht // Brecht B. Gesammelte Werke in 20 Bänden. – B. 14. Prosa 4. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1990. – S. 1167-1379.
6. Jeske W. Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar / Wolfgang Jeske // Brechts Romane / [Hrsg. von Wolfgang Jeske]. – Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1984. – S.241-370.

¹³ Und kleineren Geschlechtern blieb nur, seine Taten zu beschreiben. Das sollte meine geplante Biographie tun [5: 1176].

¹⁴ <...> in einigen sehr vagen Bemerkungen über Geschichtsschreibung, Bemerkungen sehr abschätziger Art übrigens [5: 1177].

¹⁵ Поп.: Ich nehme an, Sie wollen eine Biographie schreiben. Das ist etwas Politisches [5: 1173].

Grażyna KRUPIŃSKA
Katowice (Polen)

DAS KONZEPT DES ANDEREN UND/ ODER DES FREMDEN IN BRECHTS DRAMA IM DICKICHT DER STÄDTE

„Das/der Andere“ und „das/der Fremde“ sind zwei Begriffe, die eng miteinander verbunden sind. Sie werden häufig, sowohl in der Umgangssprache als auch in diversen Theorien, sei es soziologischer oder philosophischer Art, als Synonyme verwendet. Wann sie sich decken, wann sie unterschiedliche Phänomene beschreiben oder wie sie miteinander verzahnt sind, hängt von Kontexten ab, in denen sie verwendet werden. Ich werde versuchen, die verschiedenen Kontexte zu beleuchten und sie dann auf das Stück Brechts zu beziehen.

Das Konzept des Anderen und/oder des Fremden involviert natürlich die Frage nach dem Ich, nach der Subjektivität, nach der Identität, nach dem Eigenen. Das Ich ist ohne das Nicht-Ich – mit Fichte gesprochen – wohl kaum zu begreifen. Das Selbstbild braucht als Folie das Fremdbild, würden die Psychologen und Imagologen sagen. Der Bochumer Philosoph Bernhard Waldenfels spricht von der Verschränkung des Eigenen und des Fremden. Nach ihm bedeutet „die Figur der Verschränkung, daß jeweils Spuren des Fremden im Eigenen zu finden sind.“¹⁶ An einer anderen Stelle formuliert er es konkreter: „Man könnte das Eigene nicht haben ohne das Fremde.“¹⁷ Und ganz radikal heißt es in einer anonymen Sentenz:

Me, myself is dead.
I am wife to my husband
I am mother to our sons
I am mistress to our dog.
And there is nothing else of me,
Nothing left of me
Me, myself is dead.¹⁸

¹⁶ Ich habe erst sehr viel später verstanden, warum er die doch so naheliegende Beschönigung der Vorgänge nicht nur unterließ, sondern sogar mit Fleiß das Brutale und Gewalttätige hervorhob [5: 1342].

¹⁷ Ebd., S. 68

¹⁸ Zit. in Wojciech Kalaga: *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja*. Kraków: Universitas 2001, S. 242. Die englische Originalfassung des Buches erschien 1997 u.d.T. *Nebulae of Discourse: Interpretation, Textuality, and the Subject*.

Was hier proklamiert wird, ist der Tod des Subjekts. Seine (postmoderne) Ins-Grab-Legung ist jedoch zumindest voreilig. Die zitierten Verse werden dem 6. Kapitel des Buches *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja* vorangestellt, in dem sein Autor, der polnische Anglist Wojciech Kalaga, von der modernen und postmodernen Kritik des cartesianischen Subjekts als einer in sich ruhenden Größe ausgehend, auf die Geburt seines Nachfolgers, eines neuen Subjekts, hinweist mit den Worten: „Das Subjekt ist tot, es lebe das Subjekt“¹⁹. Im Unterschied zu dem alten Subjekt, dessen Quelle in ihm selbst zu finden war, wird jetzt der Spieß umgedreht, denn das neue Subjekt kann sich nicht mehr auf sich selbst verlassen. Es ist das Ergebnis der Relation mit dem Außen, mit der Exteriorität²⁰, mit dem Anderen. Waldenfels wird sagen, dass „jedes nur ist, was es ist, indem es sich zum anderen verhält.“²¹ Ohne den Anderen wäre eine Selbsterkenntnis undenkbar. Sie erfordert – so Paul Ricœur, den Kalaga zitiert – einen Umweg durch Zeichen, Symbole und Kulturschöpfungen²². Verkürzend ließe sich auch sagen: Jede Selbsterkenntnis führt zwangsläufig durch den Anderen. Diesen Gedanken finden wir auch bei Waldenfels, wobei der deutsche Philosoph in stärkerem Maße auf die Gefahr der Aneignung des Fremden durch das Eigene hinweist. Um den Aneignungsprozessen zu entgehen, darf nicht mehr vom Subjekt ausgegangen werden, sondern von der „Beunruhigung durch das Fremde“²³. Der Anspruch des Fremden nötigt eine Antwort ab, aber keine endgültige, denn „Fremdes läßt sich nicht beantworten wie eine bestimmte Frage“²⁴. Es erinnert an den Begriff des empfangenden Subjekts bei Emmanuel Lévinas – auf den sich Waldenfels übrigens mehrmals beruft –, das imstande ist, die Fremdheit des Anderen zu bewahren. Dieses Bewahren, würden die Kulturforscher, vor allem die Forscher der Interkulturalität, ergänzen, heißt aber nicht notwendigerweise verstehen im Sinne von Nachvollziehen, denn das – würde Waldenfels einwenden – käme einem Aneignungsversuch gleich²⁵.

Das moderne Subjekt existiert – um es auf den Punkt zu bringen – nur in einem Netz von Relationen. Auf die Netzstruktur verweisen sowohl Walden-

¹⁹ Bernhard Waldenfels: *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 72

²⁰ Ebd., S. 68

²¹ Zit. in Wojciech Kalaga: *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja*. Kraków: Universitas 2001, S. 242. Die englische Originalfassung des Buches erschien 1997 u.d.T. *Nebulae of Discourse: Interpretation, Textuality, and the Subject*.

²² Kalaga, S. 251

²³ Ebd. In der englischen Originalfassung wird es als „Exterior“ oder „Domain of Exteriority“ bezeichnet. S. Wojciech H. Kalaga: *Nebulae of Discourse: Interpretation, Textuality, and the Subject*. F. / M. u.a.: Peter Lang 1997, S. 162.

²⁴ Waldenfels, S. 85

²⁵ Kalaga, S. 270

fels als auch Kalaga. Bei beiden scheint sie nichts Statisches in sich zu haben. In dem Netz von Waldenfels gibt es „Knotenpunkte, Anschlußstellen und Verbindungswege [...], aber keine Zentralstation.“²⁶ Für Kalaga, dessen Subjekt einer Nebelwolke gleicht, ist das Netz, wie ich das verstehe, zusätzlich nichts einmal Gegebenes. Die Relationsfäden variieren, und der Zugang zu dem ganzen Netz aktueller und potenzieller Relationen bleibt uns verwehrt und doch erfüllt es seine ontologische Funktion in Bezug auf die Subjektivität, die im fortlaufenden Prozess begriffen ist.²⁷ Ich würde ergänzen: Je mehr Relationsfäden zu dem/den Anderen hergestellt werden, desto dichter wird das Netz. Entgegen den unheilvollen Verheißungen, die in der Vernetzung die Gefahr erblicken, das eigene Ich zu verlieren, sehe ich in dem dichten Netz eine Art Stärkung und Absicherung für das Ich. Nicht den Tod, sondern das Leben. Insofern müssten die am Anfang zitierten Zeilen abgewandelt werden in: Me, myself is alive / because I am wife to my husband / because I am mother to our sons etc. etc. etc. Es gilt hier das, was Waldenfels zu der Bedeutung des Fremden für unsere Eigenheit gesagt hat: es ist „ein Lebenselixier“²⁸.

Wie sieht jetzt das Verhältnis zwischen den Begriffen das/der Andere und das/der Fremde aus, die in den obigen Ausführungen eher synonymisch verwendet wurden? Fragt man in dem Herkunftswörterbuch nach, wird im Falle von *ander* zuerst auf die alte Verwendung im Sinne 'der Zweite' eingegangen²⁹. Heute heißt das erste Synonym dazu 'verschieden'. Das Wort *fremd* leitet sich wiederum von dem Adverb 'fram', was so viel wie 'vorwärts', 'weiter' bedeutet und ursprünglich im Sinne von 'entfernt' gebraucht wurde. Heute heißt *fremd* 'unbekannt', 'unvertraut'. Auf den ersten Anhieb scheint der Begriff des Anderen neutraler als der des Fremden zu sein. Ich bin schwarzhaarig, du blond, ich bin Polin, du Deutsche, ich bin Europäerin, du ein Afrikaner, ich bin eine Frau, du bist ein Mann, ich bin heterosexuell, du bisexuell etc. etc. Wir sind anders. „Das eine ist schlichtweg das andere des anderen“³⁰, sagt Waldenfels. Die uns unterscheidenden Merkmale schließen aber eine Kommunikation, eine Verständigung nicht aus. Das Fremde erzeugt, wie die Etymologie des Wortes gezeigt hat, Distanz, zum Fremden nimmt man Abstand. Es gibt genügend Beispiele für die Umwandlung der, grob formuliert, positiven Andersheit in die negative Fremdheit. Von zwischenmenschlichen Beziehungen ausgehend (Eheleute, die einander fremd geworden sind, die fremdgehen) bis hin zu den ideologiedurchtränkten

totalitären Systemen, die aus früheren Anderen die zu eliminierenden Fremden machen (das Schicksal der Juden in Europa zu Nazi-Herrschaft). Wie der polnische Komparatist Mieczysław Dąbrowski ausführt, wird Andersheit mit Neugierde, auch mit Toleranz assoziiert, die Fremdheit dagegen mit Unwillen und Aggression.³¹ Die Andersheit kann, muss aber nicht zur Fremdheit werden. Die Fremdheit impliziert aber die Andersheit.³² Was jedoch nicht auf eine einfache Gleichsetzung hinauslaufen sollte, denn – um wieder auf Waldenfels zu kommen – „Fremdes ist nicht einfach ein Anderes“³³. Waldenfels nennt drei Aspekte, die das Fremde auszeichnen: den Aspekt des Ortes, des Besitzes und der Art, wobei er den Ortsaspekt – das signalisiert schon der Titel des Buches – für den wichtigsten erachtet. Im Prozess der Individualisierung kommt es zu einer gleichzeitigen Eingrenzung des Eigenen und Ausgrenzung des Fremden, wobei beide nur eine Schwelle trennt. Waldenfels suggeriert, dass, obwohl gänzlich verschieden, Fremdes und Eigenes zueinander gehören, wie Krankheit und Gesundheit, Wachen und Schlafen.³⁴ Diese Nähe des Fremden (nur eine Schwelle dazwischen) sollte eine Reaktion, eine Stellungnahme, eine Antwort herbeiführen. Die Fremdheit ist eine Herausforderung, lauert sozusagen auf der Schwelle und entreißt uns der Passivität. Ich sehe darin eine Rehabilitierung der Fremdheit gegenüber der Andersheit, denn die Andersheit nehme ich zwar zur Kenntnis, aber gehe nicht näher darauf ein. Ich toleriere sie, aber tolerieren heißt – wie Goethe schon sagte – dulden, und „Dulden heißt beleidigen.“³⁵ Heißt es nicht letztendlich das Andere soll ein Weg zum Fremden, also zum Ich sein? Man sollte sich dabei jedoch keineswegs einen Kreis vorstellen, der das Fremde einfach einschließt. Zu der Bestimmung des Ich kommt es, sagt Waldenfels, „durch das Antworten als Antwortender.“³⁶ Diese Antworten gehören aber niemandem. Sie sind in einem Zwischenreich zu Hause, das „einen neuartigen Logos der Phänomene“³⁷ bedeutet.

Kommt es zu der Entstehung des neuartigen Logos in Brechts Stück *Im Dickicht der Städte*? In welchem Verhältnis stehen das Ich, das/der Andere und das/der Fremde zueinander? Die wichtigsten Akteure

²⁶ Waldenfels, S. 84

²⁷ Interessanterweise wurde der Titel des für den Feminismus bahnbrechenden Werkes von Simone de Beauvoir *Le Deuxième Sexe* in die deutsche Sprache als *Das andere Geschlecht* übersetzt. In dem polnischen Titel wird, wie im Französischen, das Ordnungszahlwort gebraucht (*Druga płeć*).

²⁸ Waldenfels, S. 21

²⁹ Vgl. Mieczysław Dąbrowski: *Swój/Obcy/Inny. Z problemów interferencji i komunikacji międzykulturowej*. Izabelin: Świat Literacki 2001, S. 31

³⁰ Vgl. auch Honorata Gruchlik: Inność a obcość w kontekście filozoficznym, in: *Anthropos*?, Nr. 8-9/2007 (www.anthropos.us.edu.pl/anthropos5/texty/gruchlik.htm, Zugang am 20.07.2013)

³¹ Waldenfels, S. 20

³² Vgl. ebd., S. 21

²⁶ Waldenfels, S. 51 [Hervorhebung im Original]

²⁷ Ebd., S. 52

²⁸ Vgl. Waldenfels, S. 13

²⁹ Waldenfels, S. 85

³⁰ Vgl. Kalaga, S. 284f. Judith Butler würde darin den Prozess der performativen Akte sehen, die die Identität immer von neuem konstituieren.

des Dramas sind George Garga, ein Bibliotheksangestellter und Shlink, ein Holzhändler und Malaie. Damit wird gleich im Personenregister die Fremdheit eines der Haupthelden markiert. Und gleich zu Anfang ereignet sich auch das Unerhörte. Ohne Vorwarnung tritt der Kunde einer Leihbibliothek, Shlink, aus seiner Rolle und möchte dem Bibliotheksangestellten seine Ansicht über ein Buch abkaufen. Vereinfachend ließe sich sagen: Shlink ist der Andere, sein Angebot ist das Fremde. Oder mit Waldenfels gesprochen: Als Shlink in die Bibliothek eintritt, ist er der Repräsentant der alltäglichen Fremdheit im Rahmen einer konkreten Ordnung. Sein Angebot hat Kennzeichen einer strukturellen Fremdheit, „die alles betrifft, was außerhalb einer bestimmten Ordnung sich befindet und den Charakter des Fremdartigen annimmt“.³⁸ Es ist, als ob zwei Ordnungen, zwei Welten aufeinander prallen würden, die Welt des Geldes, der Reichen, des Materiellen, des Leiblichen (unter den Begleitern Shlinks gibt es einen Hotelbesitzer und einen Zuhälter) und die Welt des Geistes (Bibliotheksraum, Bücher). Der Eintritt des Fremden ist wie ein gewaltsamer Einbruch in die vertraute Sphäre. Auf einen Einbruch kann man sich nicht vorbereiten. Man hat keine Zeit, um zu einer Waffe zu greifen. Man muss sich auf das Fremde einlassen. Auf diese Weise beugt der Einbruch dem Versuch einer Aneignung vor. Das Fremde, in Waldenfels' Vokabular, fordert auf, provoziert, stimuliert³⁹. Oder, um auf Brecht zu kommen, sagt den (Box)Kampf an. Shlink: „Und an diesem Vormittag, der nicht wie immer ist, eröffne ich den Kampf gegen sie.“⁴⁰ Wie ist die Reaktion Gargas auf die Herausforderung? Er benimmt sich wie dem Anderen gegenüber, das heißt: er versucht ihn nicht zur Kenntnis zu nehmen, er ignoriert das Vorgefallene, als ob nichts passiert sei: „Vierundneunzig Grad im Schatten. Lärm von der Milwaukeebrücke. Der Verkehr. Ein Vormittag. Wie immer.“⁴¹ Als die Verhältnisse sich zuspitzen und die Bedrohung, die von dem Fremden ausgeht, immer größer wird (Shlink ist bestens unterrichtet in den privaten Angelegenheiten Gargas), will er kurzen Prozess machen, die Sache gleich erledigen, denn das Angebot ist für ihn indiskutabel: „Wollen Sie die Prärie aufmachen hier? Messer? Revolver? Coctails?“⁴² Ein Duell als Ausweichmanöver vor der Antwort wird nicht akzeptiert: „Halt! Sie werden Ihren Platz hier nicht verlassen.“⁴³ Garga will jedoch auf die Stimme des Fremden nicht

hören (dreimaliges „Nein! Nein! Nein!“⁴⁴ erinnert fast an die Verleugnung Jesu durch Petrus), will nicht, dass seine Welt im Innersten erschüttert wird, daher bleibt ihm nichts anderes übrig, als in die Opferrolle zu flüchten („Hier meinen Rock! [...] Verteilt ihn!“⁴⁵) und wortwörtlich zu flüchten, denn nachdem er aus der Arbeit entlassen wird, verschwindet er für zwei Wochen. Er ist nicht bereit, aus seiner Festung, seiner Ordnung einen Blick nach außen zu wagen: „Ich bin unbewandert in der Metaphysik, ich verstehe die Gesetze nicht [...]“⁴⁶.

Auch wenn die erste Reaktion eine Art Flucht ist, so steht bald fest, dass das Fremde nicht nur abstößt. Von ihm geht zugleich eine Faszination aus. Garga entscheidet sich den Kampf aufzunehmen, aber nicht um dem Anderen zu begegnen, um ein Stück seiner selbst aufzugeben (im Sinne Lévinas'), sondern um zu gewinnen, um den Anderen zu besiegen: „Auge um Auge, Zahn um Zahn“⁴⁷. Sosehr Garga auf einen Gewinn besteht, sosehr hat man den Eindruck, dass Shlink verlieren will, um auf diese Weise, subversiv, dem Kampfparadigma – jetzt gehe ich auf Roland Barthes ein – zu entgehen, um es auszuspielen, auszutricksen.⁴⁸ Shlink verhält sich wie das Neutrum bei Barthes: Er meidet den sinnstiftenden Konflikt. Waldenfels wird sagen: „Die Aufforderung des Fremden hat keinen Sinn, und folgt keiner Regel [...]“⁴⁹. Auch Brecht verweist in der Einleitung zum Drama, dass man sich über die Motive des Kampfes nicht den Kopf zerbrechen sollte. Shlink gibt Garga seine größte Waffe, das Geld („Geld ist alles“⁵⁰, wird er sagen), selbst in die Hand. Er verzichtet auf sein Haus und das Holzgeschäft und legt sein Geschick in Gargas Hände: „Von heute ab bin ich Ihre Kreatur.“ Und er ahnt, was es bedeuten wird: „[...] und Sie werden böse sein.“⁵¹ Tatsächlich lässt Garga Shlinks Geschäft auffliegen, er verordnet einen illegalen doppelten Holzverkauf, vernichtet alle Geschäftsbücher, schenkt der Heilsarmee das Haus des Malaies und erniedrigt ihn, indem er ihm befiehlt, einem Geistlichen ins Gesicht zu spucken. Da Shlink alles in Ruhe über sich ergehen lässt, hat Garga am Ende nur noch Verachtung für ihn. Und zum zweiten Mal macht er einen Rückzieher. Er hat vor, nach Tahiti zu gehen. Er will dem Anderen nicht begegnen, er meidet den

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Ebd., S. 222

⁴⁶ Ebd., S. 223

⁴⁷ Ebd., S. 230

⁴⁸ Ich gehe hier auf Barthes Konzeption des Neutrums ein. Vgl. in Marian Bielecki: *Kłopoty z innością*. Kraków: Universitas 2012, S. 66f. Ich gebrauche den Begriff des Kampfparadigmas, so wie ich die Definition des Paradigmas von Barthes hier verstehe: als konfliktgeladen, da es auf Oppositionen basiert, wobei immer nur eine Option zugunsten anderer realisiert wird. Vgl. auch R. Barthes: *Das Neutrum*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005

⁴⁹ Waldenfels, S. 52

⁵⁰ Brecht, S. 231

⁵¹ Ebd.

³⁸ Johann Wolfgang von Goethe: *Maximen und Reflexionen*, in: ders.: *Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hier Bd. 12, München: dtv 1982, S. 385

³⁹ Waldenfels, S. 53

⁴⁰ Ebd., S. 85. Waldenfels bedient sich dabei, wie er anmerkt, der Husserl'schen Begrifflichkeit.

⁴¹ Ebd., S. 78

⁴² Vgl. Ebd., S. 51

⁴³ Bertolt Brecht: „Im Dickicht der Städte“, in: ders.: *Stücke*. Band I. Nachdruck der 5., durchgesehenen Auflage. Berlin u. Weimar: Aufbau-Verlag 1967, S. 217

Kontakt, der zur Desorientierung und Unsicherheit führt. Garga muss bekennen: „Ich verstehe nichts“⁵². Dieses Bekenntnis offenbart ein Vernunftdenken, „das sich den Durchgang durch die Erfahrung des Anderen erspart.“⁵³ Verstehen bedeutet so viel wie aneignen und – in Brechts Vokabular aus dem Stück – gewinnen, der Sieger sein. Da Garga die Sachlage nicht versteht, verlässt er den Kampfplatz: „Ich gebe aber auf. Ich streike.“⁵⁴, wird er zu Shlink sagen. Das Fremde muss aber unverständlich, unzugänglich bleiben. Waldenfels, sich auf Husserl berufend, macht auf das Paradoxe der Fremderfahrung aufmerksam: „Das Unzugängliche wird in der Fremderfahrung selbst zugänglich, wie das Vergangene in der Erinnerung und nirgends sonst selbst zugänglich wird.“⁵⁵ Garga scheint das zu ahnen, wenn er zu Shlink sagt: „Sie machen einen metaphysischen Kampf [...] Ich gerate in die Metaphysik!“⁵⁶ Er ist auf merkwürdige Weise von dem Anderen abhängig, nennt ihn seinen „höllischen Gemahl“⁵⁷, sucht ihn abermals auf. Als ob er genau wüsste, dass erst der Andere eine Selbsterkenntnis überhaupt möglich macht. Shlink weiß es längst und bei der erneuten Begegnung sagt er zu Garga: „[...] es ist mir ein Bedürfnis, Sie mit Ihren Neigungen bekannt zu machen.“⁵⁸ Der Weg dazu führt aber nur durch den Anderen. Als Garga Shlink mit einer kleinen, harten Nuss vergleicht, die man ausspeien sollte (aber wohl nicht kann), rät ihm Shlink: „Zerbeißen Sie die Nuß.“⁵⁹ Es klingt wie eine Einladung zur wahren Begegnung, zur Fremderfahrung, die jedoch kein leichtes Unterfangen ist. Eine Nuss ist nämlich außen hart und sie zu zerbeißen ist mit Risiko verbunden. Die meisten schrecken davor zurück, denn der Preis ist hoch: die eigene, bis dahin unerschütterliche Identität.

Garga hat nicht vor, seine Identität aufzugeben. Seine Worte an Shlink: „Ich will sie jetzt alle schlachten. [...] Ich bin bereit, Ihnen zuvorzukommen.“⁶⁰ verweisen darauf, dass er lieber die Familie opfert, als dass er dem Fremden erlaubt, in die eigene Ordnung einzudringen. Es ist wie bei Witold Gombrowicz in seinem Theaterstück *Yvonne, die Burgunderprinzessin* – ich beziehe mich auf die Ausführungen von Marian Bielecki⁶¹ –, wo die durch das Andere bedrohte, in seinen Grundfesten erschütterte Ordnung mit Hilfe der Aggression die eigene Unerlässlichkeit verteidigt und dabei sein Wesen offenbart: die pure Gewalt. Garga wird nicht eher ruhen, bis er seinen Gegner,

seinen Feind erschlagen, liquidiert, ausgetilgt, in den Boden gestampft hat (alles Worte aus Gargas Mund). Seine Vorgehensweise ließe sich mit ‚Recht und Ordnung‘, *law and order*, umschreiben. Um Shlink zu bekämpfen und die eigene Ordnung zu wahren, bedient sich Garga rechtlicher, institutionalisierter, die Ordnung festigender Maßnahmen. Er heiratet Jane, wohl um sie auf den Pfad der Tugend zurückzubringen (sie ist nämlich durch die Leute Shlinks eine Prostituierte geworden) und für den illegalen Holzverkauf geht er freiwillig für drei Jahre ins Gefängnis. Kurz vor seiner Entlassung bezichtigt er Shlink in einem Brief an die Zeitung, seine unerwidert in den Malaien verliebte Schwester Marie vergewaltigt zu haben. Dies führt zu einer Lynchaktion gegen den Holzhändler und zu Racheakten gegen alle Gelbhäutigen: „Ja, auf der Milwaukeebrücke sollen sie schon Gelbe wie farbige Wäsche hängen!“⁶² Garga braucht sich die eigenen Hände nicht zu beschmutzen, wenn er den Gegner eliminieren will. Von dem aufgebrachtsten Mob verfolgt, nimmt Shlink Gift ein und stirbt in einem verlassenen Zelt in den Kiesgruben am Michigansee.

Am Anfang des Stückes suggeriert Brecht dem Zuschauer/dem Leser, dass er sein Interesse besonders auf das Finish lenken soll. Nach Hellmuth Karasek ist das eine irreführende Anweisung, da im Box Punkte gezählt werden, und die Endrunde allein kann daher missverständlich sein.⁶³ Ich glaube, dass die letzte Auseinandersetzung, die letzte Kampfunde zwischen Garga und Shlink uns wenigstens eines klar macht: Es ging hier nicht ums Siegen oder Verlieren. Es ging um, wie Shlink es formuliert, eine „metaphysische[...] Aktion!“, um „das Geistige“.⁶⁴ Garga scheint dem nicht gewachsen zu sein, nicht standhalten zu können. Shlink wird ihm zum Schluss sagen, dass er „als Gegner unwürdig“⁶⁵ sei. Denn er drückt sich vor der Antwort auf Fremdes. Ich schließe hier an den schon oben präsentierten Gedanken Waldenfels‘, dass die Antwort als Antwortender mein Ich bestimmt. Waldenfels präzisiert, dass es nicht um ein Antworten geht, in dem „ein bereits existierender Sinn“ vorhanden ist, sondern um „das Paradox einer kreativen Antwort, in der wir geben, was wir nicht haben.“⁶⁶ Vielleicht in diese Richtung lässt sich das Liebesbekenntnis Shlinks an Garga interpretieren, auf das dieser nur: „Aber wie widerlich von Ihnen!“⁶⁷ parat hat. Zu geben, was man nicht hat. Ein Ding der Unmöglichkeit? Kurz vor seinem Tode muss Garga zugeben, dass er Shlink nicht besiegen kann, dass er ihn nur vernichten kann. Und Shlink wird dem fort-

⁵² Ebd., 235

⁵³ Waldenfels, S. 98

⁵⁴ Brecht, S. 264

⁵⁵ Waldenfels, S. 90

⁵⁶ Brecht, S. 265

⁵⁷ Ebd., 258

⁵⁸ Ebd., S. 265

⁵⁹ Ebd., S. 264

⁶⁰ Ebd., S. 272

⁶¹ Bielecki, S. 69

⁶² Brecht, S. 305

⁶³ Vgl. Hellmuth Karasek: *Bertolt Brecht. Vom Bürgerschreck zum Klassiker*, durchgesehene und überarbeitete Neuausgabe. Hamburg: Hoffmann und Campe 1995, S. 150

⁶⁴ Brecht, S. 308, 314

⁶⁵ Ebd., S. 312

⁶⁶ Waldenfels, S. 53 [Hervorhebung im Original]

⁶⁷ Brecht, S. 309

gehenden Garga nachrufen: „Geh nicht weg [...]! Höre nicht auf, weil du jung bist. Die Wälder sind abgeholzt, die Geier sind sehr satt, und die goldene Antwort wird in den Boden vergraben!“¹

Schonungslos zeigt uns Brecht die Unmöglichkeit einer wahren Begegnung zwischen dem Eigenen und dem Fremden, an deren Ende Gewalt und Tod stehen. Aber Brecht wäre nicht Brecht, wenn er keinen Hoffnungsschimmer am Horizont sehen ließe. Man muss nur bei ihm – wie so oft – die gewohnten Denkbahnen verlassen. Wenn nämlich Garga gesteht, dass er Shlink nicht besiegen kann, dann gesteht er zugleich, dass man dem Fremden nicht entgehen kann, denn das Fremde wird uns immer wieder (heim)suchen, damit wir nicht aufhören, nach dem Schatz, nach der goldenen, sinnstiftenden Antwort zu suchen. So letztendlich verstehe ich auch den Entschluss des Helden nicht nach Tahiti, sondern nach New York zu gehen, in eine Metropole, den Ort der ständigen Transgressionsakte, wo das Ich, dank² der permanenten Konfrontation mit dem Anderen/Fremden, auf seine Stabilität verzichten muss und wo dessen Ethik – ich gehe hier auf Mieczysław Dąbrowski ein – neu gestaltet wird. Ihre Grundlage wird nicht mehr das Gleiche, Identische, sondern die Verschiedenheit sein³.

Гражина КРУПІНСЬКА
Катовіце (Польща)

КОНЦЕПТ «ІНШОГО» І/АБО «ЧУЖОГО» У ДРАМІ БРЕХТА «У ДЖУНГЛЯХ МІСТ»

«Інше» і «Чуже» – два поняття, які тісно пов'язані одне з одним. Вони часто вживаються як синоніми, і у розмовній мові, і у різних теоріях, соціологічних чи філософських. Чи вони є тотожними, чи вони описують різні феномени або пов'язані між собою, – це залежить від контекстів, в яких вони вживаються. Я спробую висвітлити різні контексти і віднести їх потім до п'єси Брехта.

Концепт «Іншого» і/або «Чужого» містить в собі, звичайно, питання про Я, суб'єктивність, ідентичність, власне. Зрозуміти Я без Не-Я – якщо брати терміни Фіхте – навряд, чи можливо. Уявленню про себе необхідне як фон уявлення про чужого, сказали б психологи і Imagologen. Бохумський філософ Бернارد Вальденфельс говорить про схрещення власного і чужого. За ним «фігура схрещення означає, що сліди чужого постійно можна знайти у власному».⁴ Іншого разу він формулює це конкретніше: «Не можливо мати власне без чужого».⁵ І зовсім радикально звучить це в анонімній сентенції

Me, myself is dead.
I am wife to my husband
I am mother to our sons
I am mistress to our dog.
And there is nothing else of me,
Nothing left of me
Me, myself is dead.⁶

Тут проголошується смерть суб'єкта. Все-таки, хоронити його (в постмодерні) – щонайменше зарано. Процитовані вірші стоять на початку 6 глави книги *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst*,

¹ Ebd., S. 314f.

² Bewusst verweise ich auf den positiven Aspekt der Konfrontation.

³ Vgl. Mieczysław Dąbrowski: *Swój/Obcy/Inny. Gdzie jesteśmy?*, in: ders.: *Komparatystyka dyskursu / Dyskurs komparatystyki*. Warszawa 2009, S. 242

⁴ Бернارد Вальденфельс: *Топографія чужого. Дослідження з феноменології чужого I*. Франкфурт на Майні: Зуркамп 1997, с. 72

⁵ Там само, с. 68

⁶ Цит. в Wojciech Kalaga: *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja*. Kraków: Universitas 2001, с. 242. Англійська первісна редакція книги вийшла 1997 під назвою *Nebulae of Discourse: Interpretation, Textuality, and the Subject*.

interpretacja, в якій її автор, польський англіст Wojciech Kalaga, виходячи з сучасної і постмодерної критики картезіанського суб'єкта як сталої величини, наступними словами вказує на народження його наступника, нового суб'єкта: «Суб'єкт мертвий, хай живе суб'єкт».⁷ На відміну від старого суб'єкта, джерело якого можна було знайти в ньому самому, зараз тактика міняється, тому що новий суб'єкт не може більше покластися сам на себе. Це результат взаємозв'язку з зовнішнім, з зовнішньою стороною⁸, з іншим. Вальденфельс скаже, що «все є тим, чим воно є, наскільки воно відноситься до іншого»⁹. Без іншого самопізнання було б немислимим. Воно вимагає, за Paul Ricœur, якого цитує Калага – непрямого шляху через знаки, символи і твори культури¹⁰. Скорочено можна також сказати: будь-яке самопізнання неминуче веде до іншого. Цю думку ми знаходимо також у Вальденфельса, причому німецький філософ більшою мірою вказує на небезпеку привласнення чужого через власне. Щоб уникнути процесу привласнення, не потрібно більше виходити від суб'єкта, а від «Тривоги через чуже»¹¹. Вимога чужого потребує відповіді, але не остаточної, тому що «на чуже не можна відповісти як на конкретне питання».¹² Воно нагадує про поняття отримуючого суб'єкта у Emmanuel Lévinas, на якого, зрештою, посилається неоднократно Вальденфельс –, який взмозі зберегти чужість іншого. Це збереження, додали б дослідники культури, перед усім дослідники міжкультурності, не потрібно розуміти як прийняття інтеркультурності, тому що це – заперечив би Вальденфельс – було б схоже на спробу привласнення¹³.

Сучасний суб'єкт існує – якщо сформулювати чітко – лише в мережі відносин. На мережеву структуру вказують як Вальденфельс, так і Калага. Здається, що у неї в обох немає нічого статичного. У мережевій структурі є «вузлові пункти, місця приєднання і шляхи сполучення[...]», але немає центральної станції».¹⁴ Для Калаги, чий суб'єкт подібний парам туману, мережа, крім того, не є, наскільки я розумію, навіть даною умовою.

Нитки взаємозв'язку відрізняються і нам перешкоджається в доступі до цілої мережі актуальних і потенційних взаємозв'язків, але, все-таки, вона виконує свою онтологічну функцію відносно суб'єктивності, яка знаходиться в безперервному процесі.¹⁵ Я б додала: «Чим більше ниток взаємозв'язку встановлюється до іншого, тим густішою стає мережа. Всупереч негативним передбаченням, які бачать в об'єднанні в мережу небезпеку втратити власне Я, я бачу густу мережу підкріплення і захисту для Я. Не смерть, а життя. Тому процитовані на початку рядки слід було б перетворити на: Me, myself is alive / because I am wife to my husband / because I am mother to our sons etc. etc. etc. Тут важливо, що Вальденфельс сказав про значення чужого для нашої своєрідності: воно «еліксир життя»¹⁶.

А як же виглядає зараз відношення між поняттями інше і чуже, які використовувалися скоріше синонімічно у раніше сказаному? Якщо пошукати у словнику походження слів, то у випадку з *ander* (інший) натрапимо спочатку на давнє вживання у значенні «другий»¹⁷. Сьогодні першим синонімом до нього є «різний». Слово *fremd* (чужий) походить від прислівника «fram», який практично означає «вперед», «далі» і вживався спочатку в значенні «віддалений». Сьогодні *fremd* означає «невідомий», «незнайомий». На перший погляд, здається, що поняття іншого є нейтральнішим за поняття чужого. У мене темне волосся, у тебе світле, я полька, ти німець, я європейка, ти африканець, я жінка, ти чоловік, я гетеросексуальна, ти бісексуальний і т.д. і т.д. Ми інші. «Просто одне – це інше іншого», каже Вальденфельс. Але ознаки, які відрізняють нас не виключають комунікацію, порозуміння. Чуже, як показала етимологія слова, створює чужість, від чужого тримаються на відстані. Є достатньо прикладів для перетворення грубо сформульованої, позитивної іншості в негативну чужість. Якщо виходити з міжособистісних відносин (подружжя, яке стало чужим одне одному, в якого є любовні зв'язки на стороні) аж до просякнутих ідеологією тоталітарних систем, які роблять з колишнього іншого елімінованого чужого (доля євреїв у Європі за панування нацистів). Як заявляє польський компаративіст Mięczyński, іншість асоціюється з цікавістю, а також з толерантністю, а чужість, навпаки – з незадоволенням і агресією. Іншість може, але не повинна ставати чужістю. Але чужість імплікує в собі іншість.¹⁸ Все-таки, це не повинно зводитися до простої ідентифікації, тому що – щоб знову звернутися до Вальденфельса – «чуже – це не

⁷ Калага, с. 251

⁸ Бернард Вальденфельс: *Топографія чужого. Дослідження з феноменології чужого I*. Франкфурт на Майні: Зуркамп 1997, с. 72

⁹ Там само, с. 68

¹⁰ Цит. в Wojciech Kalaga: *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja*. Kraków: Universitas 2001, с. 242. Англіська первісна редакція книги вийшла 1997 під назвою *Nebulae of Discourse: Interpretation, Textuality, and the Subject*.

¹¹ Калага, с. 251

¹² Там само. В англ. оригіналі позначається як „Exterior“ або „Domain of Exteriority“. S. Wojciech H. Kalaga: *Nebulae of Discourse: Interpretation, Textuality, and the Subject*. Франкфурт на Майні і.н.: Пітер Ланг 1997, с. 162.

¹³ Вальденфельс, с. 85

¹⁴ Вальденфельс, с. 85

¹⁵ Калага, с. 270

¹⁶ Вальденфельс, с. 51 [виділення в оригіналі]

¹⁷ Там само, с. 52

¹⁸ Вальденфельс, с. 85

просто інше». Вальденфельс називає три аспекти, які відрізняють інше: аспект місця, власності і виду, причому аспект місця – про це сигналізує вже назва книги – він вважає найважливішим. У процесі індивідуалізації відбувається одночасне обмеження власного і виділення чужого, причому їх розділяє лише поріг. Вальденфельс переконує, що будучи зовсім різними, чуже і власне належать одне до одного, як хвороба і здоров'я, неспання і сон.¹⁹ Ця близькість чужого (між ними лише поріг) мала б викликати реакцію, оцінку, відповідь. Чужість – це вимога, яка, так би мовити, вичікує на порозі і вихоплює нас з пасивності. Я бачу в цьому реабілітацію чужості по відношенню до іншості, тому що я, хоча й беру до уваги іншість, але не зупиняюся детальніше на ній. Я толерантно ставлюся до неї, але це означає – як уже сказав Гете – терпіти, а «Терпіти – означає ображати».²⁰ Чи не означає це врешті-решт, що інше має бути шляхом до чужого, отже й до Я? При цьому тут все-таки в жодному разі не треба уявляти круг, який просто охоплює чуже. Визначення Я, каже Вальденфельс, відбувається через відповіді, того, хто відповідає».²¹ Але ці відповіді нікому не належать. Вони знаходяться в проміжній області, яка означає «оригінальну мову феноменів»²² Чи виникає *des neuartigen Logos* у творі Брехта «В джунглях міст»? у якому відношенні одне до одного перебувають Я, інше і чуже? Найважливішими акторами драми є Джорж Гарга, бібліотечний службовець і Шлінк, торговець деревом і малаєць. При цьому одразу в переліку дійових осіб підкреслюється чужість одного з головних героїв. І з самого початку трапляється також нечуване. Без попередження читач платної бібліотеки, Шлінк, виходить з своєї ролі і хоче викупити у бібліотечного службовця його думку про якусь книгу. Спрощено можна сказати: Шлінк – інший, його пропозиція – чуже. Або сказати як Вальденфельс: Коли Шлінк заходить в бібліотеку, він є представником буденної чужості в рамках конкретного порядку. Його пропозиція має ознаку структурної чужості, «яка стосується всього, що знаходиться поза визначеним порядком і приймає характер чужорідного».²³ Це так, ніби зіткнулися два устрої, два світи, світ грошей, багатих, матеріального, фізичного (серед супутників Шлінка є власник готелю

і сутенер) і світ духовного (приміщення бібліотеки, книги). Вхід чужого – ніби насильницьке вторгнення в знайому сферу. До вторгнення не можна підготуватися. Немає часу, щоб взятися за зброю. Треба зважуватися на чуже. У цей спосіб вторгнення попереджає спробу привласнення. Чуже, словами Вальденфельса, вимагає, провокує, стимулює²⁴. Або, щоб звернутися до Брехта, оголошує змагання (з боксу). Шлінк: «А сьогодні зранку, який не такий як завжди, я починаю боротьбу проти них»²⁵ А яка ж реакція Гарги на виклик? Він поводить-ся ніби як з іншим, це означає: він намагається не брати його до уваги, він ігнорує те, що сталося, так ніби нічого не було: «Двадцять чотири градуси в тіні. Шум з мосту Мільвауке. Транспорт. Ранок. Як завжди»²⁶ Коли відносини загострюються і небезпека, яка виходить від чужого, стає все більшою (Шлінк краще обізнаний з приватними справами Гарги), він хоче втрутитися, одразу вирішити справу, тому що пропозиція для нього не підлягає обговоренню: «Ви хочете зробити тут прерію? Ніж? Револьвер? Коктейлі?»²⁷ Дуель як маневр ухилення від відповіді не визнається: «Стояти! Ви не покинете Вашого місця тут!»²⁸ Однак Гарга не хоче прислухатися до голосу чужого (трьохкратне «Ні! Ні! Ні!»)²⁹ майже нагадує про відречення Петра від Ісуса), не хоче, щоб його світ підірвало зсередини, тому йому нічого не залишається, як втікти в роль жертви («Сюди мій піджак! [...] Віддайте його!») і буквально втікати, тому що, після того як його звільнять з роботи, він зникає на два тижні. Він не готовий дозволити своєму порядку поглянути назовні: «Я не розбираюся в метафізиці, я не розумію законів [...]»³⁰.

Навіть якщо перша реакція є свого роду втечею, то скоро ясно, що чуже не тільки відштовхує. Від нього одночасно виходять чари. Гарга вирішує прийняти боротьбу, але не щоб зустрітися з іншим, віддати шматок самого себе (за Lévinas'), а щоб виграти, перемогти іншого: «Око за око, зуб за зуб»³¹. Якби не наполягав Гарга на виграші, якби не складалося враження, що Шлінк програє, щоб у такий спосіб, руйнівню, – зараз я погоджуся з Роландом Бартесом – вислизнути з парадигми

¹⁹ Порівняй Калага, с. 284f. Юдіт Бутлем побачив би тут процес перформативних актів, які постійно по-новому конструюють ідентичність

²⁰ Вальденфельс, с. 84

²¹ Цікаво, що назва новаторського для фемінізму твору Сімони Бовуар *Le Deuxième Sexe* була перекладена на німецьку мову як *Das andere Geschlecht* (інша стаття). У польській назві, як і в французькій вживається порядковий числівник

²² Вальденфельс, с. 21

²³ Порівняй Mieczysław Dąbrowski: *Swój/Obcy/Inny. Z problemów interferencji i komunikacji międzykulturowej*. Izabelin: Świat Literacki 2001, S. 31

²⁴ Порівняй також Honorata Gruchlik: *Inność a obcość w kontekście filozoficznym*, in: *Anthropos?*, Nr. 8-9/2007 (www.anthropos.us.edu.pl/anthropos5/texty/gruchlik.htm), доступ 20.07.2013)

²⁵ Вальденфельс, с. 20

²⁶ Порівняй. Там само, с. 21

²⁷ Йоганн Вольфганг фон Гете: Максими і роздуми, в: *ders.: Твори*. Гамбурзьке видання в 14 томах, тут том12, Мюнхен: dtv 1982, с. 385 (???ders., dtv)

²⁸ Вальденфельс, с. 53

²⁹ Там само, с. 85. Вальденфельс користується тут, як він зауважує, термінологією Гуссерля.

³⁰ Там само, с. 78

³¹ Порівняй. Там само, с. 51

гри, закінчити її, обманути суперника.³² Шлінк поводить як *das Neutrum* у Бартеса: Він уникає смислового конфлікту. Вальденфельс скаже: «Вимога чужого не має сенсу, і не слідує жодному правилу[...]³³ Брехт також вказує у вступі до драми, що не треба ламати собі голову над мотивами боротьби. Шлінк сам дає Гарзі в руки свою найбільшу зброю, гроші («Гроші – це все», скаже він). Він відмовляється від свого будинку і торгівлею деревом і передає свою долю в руки Гарги: «Від сьогодні я Ваше створіння». І він здогадується, що це означатиме: «[...] а Ви станете злими.»

Фактично, у Гарги розквітає справа Шлінка, він дає розпорядження про нелегальний подвоєний продаж деревини, знищує всі бухгалтерські книги, дарує будинок малайця армії спасіння і припиняє його, коли наказує йому плюнути священику в обличчя. Оскільки Шлінк спокійно терпить все, Гарга в кінці тільки зневажає його. А в другий раз він відступає. Він планує поїхати на Таїті. Він не хоче зустріти іншого, він уникає контакту, який веде до дезорієнтації і невпевненості. Гарга мусить визнати: «Я нічого не розумію»³⁴. Це визнання показує здоровий глузд, «який вберігає себе від проходження через досвід іншого.»³⁵ Розуміти практично означає привласнювати – якщо брати словник Брехта з твору – перемагати, бути переможцем. Гарга, який не розуміє положення речей, покидає місце боротьби: «Але я здаюся. Я відмовляюсь»³⁶, скаже він Шлінку. Але чуже повинно залишатися незрозумілим, недоступним. Вальденфельс, посилаючись на Гуссерля, звертає увагу на парадокс досвіду чужого: «Недоступне стає саме доступним у досвіді чужого, як минуле стає доступним у спогадах і більше ніде»³⁷ Здається, що Гарга здогадується про це, коли він каже Шлінку: «Ви ведете метафізичну боротьбу [...] Я потрапляю в метафізику!»³⁸ Він в дивний спосіб є залежним від іншого, називає його своїм «пекельним чоловіком»³⁹, знову вишукує його. Ніби він знає точно, що лише інший взагалі уможливорює самопізнання. Шлінк знає це давно і, коли вони знову бачаться, каже до Гарги: «[...] для мене це потреба, познайомити Вас з Вашими схильностями»⁴⁰ Але шлях до цього проходить

через іншого. Коли Гарга порівнює Шлінка з малим, твердим горіхом, який треба було б виплунути (але, мабуть, не виходить), він радить Шлінку: «Розкусить горіх»⁴¹ Це звучить як запрошення до справжньої зустрічі, до досвіду чужого, яка все-таки не є легкою справою, оскільки горіх твердий зовні і розкусити його – ризиковано. Більшість бояться це зробити, тому що ціна висока: власна, до цього моменту непохитна ідентичність.

Гарга не планує відмовитися від своєї ідентичності. Його слова до Шлінка: «Зараз я хочу вбити їх усіх. [...] Я готовий, випередити Вас.»⁴² вказують на те, що він скоріше пожертвує сім'єю, ніж дозволить чужому проникнути у власний устрій. Це як у Witold Gombrowicz в його п'єсі *Івон, бургундська принцеса* – я посилаюся на слова Marian Bielecki⁴³ – де підірваний в своїх основах порядок, якому загрожує інше, захищає за допомогою агресії власну вимогу і при цьому показує свою суть: чисте насильство. Гарга не спочине, поки він не уб'є, не ліквідує, не знищить, не затопче в землю (це все слова з уст Гарги) свого суперника, свого ворога. Його дії можна описати, як «право і порядок», *law and order*. Щоб побороти Шлінка і зберегти власний порядок, Гарга використовує правові, інституціоналізовані заходи, які укріплюють порядок. Він одружується на Джейн, мабуть, щоб збити її з шляху доброчесності (вона стала проституткою саме через людей Шлінка) і для того, щоб нелегально продавати деревину він йде добровільно на три роки у в'язницю. Незадовго до звільнення він звинувачує Шлінка у листі до газети в тому, що той згвалтував його закохану сестру, залишену без відповіді у малайців. Це призводить до суду Лінча над торговцем деревиною і акту помсти проти всіх жовтошкірих: «Так, на мосту Мільвауке вони вже повинні вішати жовтих як кольорову білизну!»⁴⁴ Гарзі не треба бруднити власні руки, щоб усунути суперника. Переслідуваний розлюченою черню, Шлінк приймає отруту і помирає в покинутому наметі в гравійному кар'єрі на озері Мічіган.

На початку п'єси Брехт навіть глядачу/читачу, що свій інтерес потрібно спрямувати особливо на фініш. За Гельмутом Каразекком це оманлива вказівка, оскільки в боксі рахуються очки, а тому останній раунд сам по собі може бути спірним. Я думаю, що остання суперечка, останній раунд боротьби між Гаргою і Шлінком робить нам зро-

³² Бертольд Брехт: „У джунглях міст“, in ders.: *П'єси*. Том I. Перевидання п'ятого виправленого видання. Берлін і Ваймар: Видавництво Ауфбау 1967, с. 217

³³ Там само,

³⁴ Там само, с. 222

³⁵ Там само, с. 223

³⁶ Там само, с. 225

³⁷ Там само, це також викликає асоціацію з Біблією (Розділення одягу Ісуса під час його розп'яття).

³⁸ Там само, с. 225f.

³⁹ Там само, с. 230

⁴⁰ Я погоджуюсь тут з концепцією *des Neutrum* Бартеса. Порівняй. in Marian Bielecki: *Kłopoty z innością*. Kraków: Universitas 2012, S. 66f. Я використовую поняття парадигми бороть-

би, так само як я розумію тут дефініцію парадигми Бартеса: повна конфліктів, оскільки вона базується на опозиціях, причому постійно лише одна опція реалізується на користь іншої. Порівняй також Р.Бартес: *Das Neutrum*. Франкфурт на Майні: Зуркамп 2005

⁴¹ Вальденфельс, с. 52

⁴² Там само, с. 272

⁴³ Bielecki, с. 69

⁴⁴ Брехт, с. 305

зумілим щонайменше одне: Тут йшлося не про перемогу чи програш. Йшлося, як формулює це Шлінк, про «метафізичну [...] акцію!», про «духовне».⁴⁵ Здається, що Гарга не доріс до цього, не може вистояти перед цим. Шлінк скаже йому наприкінці, що він «недостойний суперник».⁴⁶ Тому що він уникає відповіді на чуже. Я закінчу тут на вже вище представлений думці Вальденфельса, що відповідь, коли відповідаєш, визначає моє Я. Вальденфельс уточнює, що йдеться не про відповідь, в якій «наявний вже існуючий зміст», а про... *парадокс креативної відповіді, в якій ми даємо те, чого у нас нема*.⁴⁷ Можливо, в цьому напрямку можна інтерпретувати признання в коханні Шлінка до Гарги, на яке у нього готове тільки: «Але як це огидно з Вашого боку!»⁴⁸ Дати те, чого немає. Неможлива річ? Незадовго до смерті Гарга мусить визнати, що він не може перемогти Шлінка, не може його знищити. А Шлінк буде вигукувати вслід Гарзі, коли той буде йти: «Не йди [...]! Не зупиняйся, тому що ти молодий. Ліси вирубані, коршуни вже наситилися, а золота відповідь буде закопана в землю!»⁴⁹

Брехт безпощадно показує неможливість справжньої зустрічі між власним і чужим, в кінці якої стоять насилля і смерть. Але Брехт не був би Брехтом, якби він не залишив проблеск надії на горизонті. Просто у нього треба – як це часто буває – залишити звичні стереотипи мислення. Коли Гарга визнає, що він не може перемогти Шлінка, то він одразу визнає, що чужого не можна уникнути, тому що чуже завжди нас шукатиме, щоб ми не припиняли шукати скаргу, золотої осмисленої відповіді. Так, зрештою, я розумію рішення героя поїхати не на Таїті, а до Нью Йорка, в метрополію, місце постійних трансгресійних актів, де Я, завдяки⁵⁰ неперервній конфронтації з іншим/чужим мусить відмовитися від своєї стабільності і де його етика – я погоджуюсь тут з Mięczyśław Dąbrowski – формується по-новому. Її основою більше не є однакове, ідентичне, а різне.⁵¹

З німецької переклав Михайло Мальченко

*Mykola Lipisivitskyi
Zhytomyr (Ukraine)*

**„EBEN SCHREIBE ICH NOCH EINE
REIHE KLEINER STÜCKE“:
BERTOLT BRECHTS SZENENFOLGE
„FURCHT UND ELENDE DES III.
REICHES“ UND POETIK
DES KURZDRAMAS IM EXIL**

„Furcht und Elend des III. Reiches. 27 Szenen“ gehören zu den besonders gelungenen Werken Bertolt Brechts, die er im Exil hauptsächlich 1937-1938 gegen das Naziregime schrieb. Im Laufe der Entstehung überlegt sich B. Brecht noch andere, an intertextuellen Anspielungen reiche Titel und Untertitel für die Szenenfolge, was das eigentlich kabarettistische Spiel mit dem zusammen erworbenen Wissen des Publikums ermöglichen sollte: „Die Angst“, „Seelischer Aufschwung des deutschen Volkes unter dem Naziregime“, „Eine deutsche Heeresschau“, „Deutschland, ein Gräuelmärchen“. Acht Szenen davon wurden bereits am 21. Mai 1938 in Paris mit dem Titel „99%. Bilder aus dem Dritten Reich“ uraufgeführt und 27 Szenen sollten 1938 im 3. Band der „Gesammelten Werke“ im Malik-Verlag, London erscheinen. In seinem Brief an den Verleger Wieland Herzfelde (Anfang / Mitte März 1938) schreibt B. Brecht: „Dann habe ich den Szenen-Zyklus „Deutschland – ein Gräuelmärchen“ jetzt auf 19 Szenen gebracht. [...] Es ist wahrscheinlich das repräsentativste, was ich, seit wir aus Deutschland heraus sind, veröffentlichen kann“ [2, 29: 79]. Die ersten zwei Bände der Brechts Gesammelten Werke im Exil wurden schon Ende Mai in Prag gedruckt, der bereits angekündigte 3. Band mit „Furcht und Elend des III. Reiches. 27 Szenen“, „Baal“, „Das Leben des König Eduard II. von England“, „Im Dickicht der Städte“, „Trommeln in der Nacht“ und der 4. Band mit den gesammelten Gedichten wurden in Korrekturfahren an B. Brecht geschickt, konnten aber nicht mehr herausgegeben werden, weil der Einmarsch der deutschen Truppen in Prag die Fertigstellung und Auslieferung der Bände verhinderte [7, 1997: 540].

⁴⁵ Порівняй. Гельмут Каразек: *Бертольд Брехт. Від революціонера до класика*, виправлене і перероблене нове видання. Гамбург: Гоффманн і Кампе 1995, с. 150

⁴⁶ Брехт, с. 308, 314

⁴⁷ Там само, с. 312

⁴⁸ Вальденфельс, с. 53 [виділення в оригіналі]

⁴⁹ Брехт, с. 309

⁵⁰ Там само, с. 314f.

⁵¹ Я свідомо посилаюсь на позитивний аспект конфронтації

James K. Lyon verfasste im Brecht-Handbuch eine detaillierte Beschreibung der Entstehung und Überlieferung, setzte sich mit den Quellen, Arbeitsmaterialien, Mitarbeitern sowie verschiedenen Fassungen und Gattungsbestimmung auseinander, behandelt den Aufbau, Inhalt und Aspekte der Deutung sowie Wirkungsgeschichte. Allerdings kann man jedoch auch heute den Worten des berühmten deutschen Germanisten Günter Hartung beipflichten: „Obwohl „Furcht und Elend des Dritten Reiches“ als das wichtigste Drama über und gegen den deutschen Faschismus gelten kann, sind ihm nur wenige Betrachtungen zugewendet worden, und die wenigen sind außerdem dürftig in allen ihren Aspekten, die das Verhältnis von Inhalt und Form, von politischer und literarischer Tendenz betreffen“ [6: 249-250]. Solche Situation in der Forschung ist charakteristisch für das Kurzdrama im Exil überhaupt. Wie Johann Hüttner darüber schreibt: „Wenn es heute unmöglich ist, die in der Kleinkunst artikulierte Opposition genau und vollständig zu erfassen, so liegt das an der Textsituation, u.z. nicht nur daran, dass nicht alle Texte erhalten sind. Die Verlässlichkeit der erhaltenen wird einerseits durch die Arbeitsweise der Kleinkunst eingeschränkt, andererseits durch die Schwierigkeit, die Eingriffe der Zensur zu überprüfen. [...] Die Texte, die uns vorliegen, sind Schauspielerexemplare, bei denen nicht feststeht, ob sie die gespielten oder die zensurierten sind“ [8: 129-130].

Wichtig für unsere Untersuchung ist deshalb der Briefwechsel zwischen B. Brecht und seinen Mitarbeitern sowie Mitarbeiterinnen aus den Jahren 1937-1938. „Mit der Emigration veränderte sich die Korrespondenz Brechts erheblich, in Umfang und in den Funktionen, die ihr zufielen. Sie hatte zunächst der Sicherung und dem Organisieren des Lebens zu dienen“ [3, 4: 445]. „Eine Grundfunktion der Briefe im Exil war es, den Fortgang der literarischen Produktion und deren öffentliches Wirksamwerden zu sichern“ [3, 3: 447]. Einige wichtige Informationen enthalten auch Briefe an und von Helena Weigel, Lion Feuchtwanger, Walter Benjamin und Wieland Herzfelde sowie Erinnerungen der ehemaligen Kabarettistin, später viel gefeierten und für die DDR-Theaterszene maßgebenden Schauspielerin Steffie Spira in ihrer Autobiografie „Trab der Schaukelpferde“. Von besonderem Wert aber ist für unsere Untersuchung der Briefwechsel von Margarete Steffin und die Briefe aus dem Nachlass von Slatan Dudow, die vom Brecht-Archiv erst 2004 aus Paris angeschafft wurden. Sie geben die aufschlussreichen, früher unbekannten Informationen über Brechts „Furcht und Elend des Dritten Reiches“ und ermöglichen Einblicke in die Herausbildung der Struktur des Stückes in Prozess der Entstehung und der Vorbereitung zur Aufführung.

Wie wichtig war für Brecht 1937-1938 die Zusammenarbeit mit M. Steffin und S. Dudow betont er selbst in seinem Brief an S. Dudow im Februar 1938: „Ich weiß, Ihre Arbeit ist wichtig (tatsächlich konzentriert sich für mich in Ihrer Pariser Tätigkeit nahezu alles, was mit meiner Hilfe in der Emigration gemacht werden kann). Aber erst war Grete in Kopenhagen in der Klinik, was mich sehr mit der Arbeit zurückwarf, und vor allem meine gesamte Korrespondenz einfach stilllegte. [...] Die 8 Einakter, über die Sie mir unbedingt schreiben müssen, hat mir Grete mit stiller Hartnäckigkeit einfach herausgerissen, worüber ich jetzt natürlich froh bin, genau wie über CARRAR. [...] Auch die wäre ohne Grete und Sie nie zustande gekommen“ [UnBr BBA 2604 / 2]. In dieser von Brecht beliebten Kollektivarbeit an Texten und Aufführungen kann man viel Ähnliches mit der Tätigkeit der Kabaretttruppe zur Zeit der Weimarer Republik und des Exils finden, wo praktisch alle Teilnehmer der Truppe an der Textgestaltung und Vorbereitung einer Aufführung teilnehmen, wie sich daran auch Steffie Spira aus dem Kabarett „Laterne“ erinnert.

Zum ersten Mal erwähnt Bertolt Brecht die Arbeit an Kurzdramen über das Leben im Nazideutschland Ende Juli 1937 in seinem Brief an Slatan Dudow. „Eben schreibe ich noch eine Reihe kleiner Stücke (zu zehn Minuten) „Seelischer Aufschwung des deutschen Volkes unter dem Naziregime“; die würden zusammen mit dem Spanienstück einen Abend geben. Besetzung minimal. Sie sehen, ich komme auch zur kleinen Form auf diese Weise“ [2, 29: 36]. Für den schon immer sehr formbewussten Brecht spielt der Unterschied zwischen der kleinen und langen Form in der Kunst offensichtlich eine wichtige Rolle, wenn er auch ungefähr zu der Zeit (Mitte / Ende Mai) 1937 in einem Brief an Lion Feuchtwanger schreibt: „Ich schreibe [...] an meinem „Tuiroman“, der eine lange Sache wird, ein Exemplar der deutschen „langen Kunst“ [2, 29: 31].

Auch wenn es bei B. Brecht um Gattungsbestimmung der Szenenfolge ging, gehörte die kurze Form der Szenen zu entscheidenden Faktoren. So schreibt B. Brecht 1938 in seinem Aufsatz „Über den formalistischen Charakter der Realismustheorie“, der in Rahmen der Realismus-Polemik mit George Lukacz entstand, der den Einakter „Der Spitzel“ als Brechts Hinwendung zum Wirklichen Realismus schon feiern wollte: „Das Stück ist ein Szenenzyklus, der das Leben unter der braunen Diktatur behandelt. Bisher montierte ich 27 Einzelszenen. Auf einige von ihnen passt das „realistische“ Schema X entfernt, wenn man ein Auge zudrückt. Auf andere nicht, lächerlicherweise schon nicht, weil sie ganz kurz sind. Auf das Ganze passt es überhaupt nicht. Ich halte es für ein realistisches Stück. Aus den Tafeln des Bauern-Brueghel habe ich mehr herausgeholt dafür als aus den Abhandlungen über Realismus“ [2, 22: 438]. Au-

Berdem bediente sich B. Brecht z. B. in seinem Brief an den Herausgeber Wieland Herzfelde im Dezember 1937 auch solcher Gattungsbezeichnungen wie Dramoletts in Bezug auf seine Lehrstücke „Jasager“ und „Neinsager“, was speziell deren Kurzform betonte, sowie in Bezug auf das ursprüngliche „altjapanische Dramolett“ [2, 29: 65]. Er weist noch einmal bei der Besprechung des Inhaltes der geplanten Gesammelten Werke mit W. Herzfelde in einem anderen Brief vom Dezember 1937 explizit auf die Kurzform der beiden Lehrstücke hin: „Ich meine jetzt nach nochmaliger Durchsicht, dass „Jasager“ und „Neinsager“ doch hineinkönnen. Nur sollte man die beiden kleinen Stücke nicht vor die „Maßnahme“ setzen“ [2, 29: 67].

Während der Vorbereitungen auf die Uraufführung von Brechts antifaschistischen Kurzdramen in Paris entstehen viele Probleme. In einem seiner Briefe pflichtet B. Brecht vielen von S. Dudow genannten Schwierigkeiten bei, lobt seinen „heroischen“ Versuch einer Aufführung im Exil und schreibt am Schluss: „Ich stelle mir nur die Schwierigkeiten vor, die solche kleinen Stücke bieten und die größer sind als bei großen, das dürfen Sie nicht vergessen“ [BBA 478 / 37].

Eines der wichtigsten Unterscheidungskriterien der Kurzdramen ist auch, dass sie nicht für eine abendfüllende Theateraufführung bestimmt sind. Seit Beginn der Arbeit an den kurzen dramatischen Formen planen B. Brecht und M. Steffin, dass diese kleinen Stücke nicht alleine einen Theaterabend ausmachen werden, sondern zusammen mit den anderen Stücken aufgeführt werden sollen. So beschreibt M. Steffin in ihrem Brief an Slatan Dudow das im Entstehen begriffene Spanienstück B. Brechts, das später den Titel „Die Gewehre der Frau Carrar“ erhielt, als ein kleines Stück, das aber ihrer Meinung nach nur einen Bestandteil der Aufführung ausmachen sollte: „Der Einakter ist ziemlich gelungen und ich bin unbedingt dafür, dass man ihn erster Akt eines Stückes über Spanien sein lässt. So etwa müsste doch jetzt gebraucht werden? Zwischenakt sollte auf dem „Kartoffel-Jones“ spielen, 3. Akt wieder Schauplatz wie erster. Dieser ist eine baskische Fischerhütte in einer Nacht Ende April 1937“ [UnBr BBA 2552 / 1]. B. Brecht selbst sah im Juli 1937, als er „eine Reihe von kleinen Stücken“ zu schreiben begann, als eine Art Ergänzung zu seinem Spanienstück [2, 29: 36]. Die Szenenfolge „Furcht und Elend des Dritten Reiches“ wuchs in der Zeitperiode zwischen Juli 1937 und Mai 1938 von ursprünglich 5 bis zu 27 Kurzdramen, die in beliebiger Reihenfolge, aber nie alleine aufgeführt werden sollten. Und dann noch später sah B. Brecht den Zusammenhang zwischen Szenen aus „Furcht und Elend“ und dem unmittelbar nach ihnen entstandenen Stück „Leben des Galilei“, als er Maria Osten, seiner guten Bekannten und der Kollegin von seinem Verleger Wieland Herzfelde Ende Dezember 1938

schrrieb: „Was können Sie drucken? Den letzten Gedichtband? „Furcht und Elend des Dritten Reiches“? Das neue Stück „Leben des Galilei“? Vielleicht die beiden letzten Stücke zusammen? (Sie ergänzen sich.)“ [2, 29: 124].

Sehr wichtig für das Verständnis der Poetik des Kurzdramas ist auch die Inszenierung der Szenenfolge „Furcht und Elend des Dritten Reiches“. Roman Ingarden und nach ihm auch die Vertreter der Rezeptionsästhetik setzten sich mit dem Drama als literarischem Text auseinander, der nur auf der Bühne als Kunstwerk konkretisiert bzw. realisiert wird. Erika Fischer-Lichte weist im Vorwort zum Sammelband „Das Drama und seine Inszenierung“ hin: „Die Dramen wurden also für eine bestimmte Theaterform, meist sogar für ein bestimmtes Theater bzw. eine bestimmte Truppe, geschrieben und gelangen auch in diesem vorgesehenen Raum zur Aufführung“ [5: VII].

Unter äußerst komplizierten Umständen, die sich für die emigrierten Theaterleute ergaben, erwies sich gerade das Kurzdrama und die Kleinkunsthöhne als gut geeignet für die Überwindung der Misere. Besonders das politisch-literarische Kabarett bot günstige Möglichkeiten für möglichst schnelle Reaktion auf aktuelle Ereignisse im Nazideutschland sowie für deren Kritik. Auch Brecht interessiert sich 1937 während der Arbeit am Einakter über Spanien und dann auch an der Szenenfolge über Nazideutschland deutlich für die unmittelbar aktuellen Ereignisse und Probleme. Der Einakter „Die Gewehre der Frau Carrar“ und die Szenenfolge „Furcht und Elend des III. Reiches“ wurden außerdem speziell für die Aufführung im Pariser Exil-Kabarett „Laterne“ geschrieben. Die Zusammenarbeit mit den Kabarettisten fing damals mit den Gastspielen von H. Weigel in einem kleinen deutschen Exil-Kabarett in Paris während der Weltausstellung im Juni 1937 und mit dem Wunsch B. Brechts diese Gelegenheit für die Aufführung eigener Stücke zu nutzen.

Die Bestimmung der Szenen aus „Furcht und Elend“ für die Aufführung im Kabarett bzw. von der Kabaretttruppe beeinflusste auch die Textgestaltung. Literaturtheoretische Grundlagen dafür finden wir bei Roman Ingarden: „Das literarische Werk ist Träger einer durch den schaffenden Künstler an es verliehenen reinen Intentionalität, welche sich auf ein das Werk transzendierendes Objekt richtet. [...] Durch den Akt der Verleihung der Intention an das zeichenhafte Werk verliert das ästhetische Objekt die lebendige Bindung an das entwerfende Bewusstsein, so dass es im Kunstwerk selber nur noch als potenzielles ästhetisches Objekt anwesend ist. In der bloßen Potenzialität gehen die tatsächlichen ästhetischen Qualitäten zunächst verloren, so dass das literarische Werk nur über Bedingungen des Erscheinenlassens dieser Qualitäten verfügt, nicht aber über diese selbst. Diese

Bedingungen sind die künstlerischen Eigenschaften des literarischen Textes“ [9: 24]. „Furcht und Elend des III. Reiches“ trägt viele Merkmale der Kabarettprogramme, was auf seine Bestimmung für die Kabarettaufführung zurückzuführen sei.

So z. B. wurde im Briefwechsel zwischen Brecht, Steffin und Dudow auch die Möglichkeit der sonst für Kabarettprogramme typischen Conférence-Dialoge besprochen. So schreibt S. Dudow an B. Brecht am 10. März 1938: „Grete schrieb mir glaube ich von zwei Conférenciers, die vor dem Vorhang zwischen den einzelnen Einaktern auftreten sollen. Das wäre sehr wichtig, damit die Einakter für den Zuschauer nicht zu stark zerfallen. Im Übrigen genügen auch nur vier Auftritte dieser Figuren, einmal am Anfang, das zweite Mal vorm Gefühlsersatz, das dritte Mal nach der Pause und das vierte Mal vor der jüdischen Frau oder vor den Bäcker. Den Mies und Meck wollte ich auch dazu verwenden, aber das wäre nicht genügend. Haben Sie schon daran gedacht? Schreiben Sie mir bald darüber, denn die Art der Aufführung davon stark beeinflusst wird. Wenn Sie so etwas machen könnten, das wäre wirklich großartig“ [BBA 2569 / 1].

Ähnlich wie in Kabarettprogrammen versucht B. Brecht in seinen Szenen unmittelbar auf die Ereignisse zu reagieren. So sollte der Schauplatz des Einakters über Spanien, wie es M. Steffin in ihrem Brief an S. Dudow bereits am 10. Juni 1937 schrieb, „eine baskische Hütte in einer Nacht Ende April 1937“ [BBA 2552 / 1] sein. Aber schon im nächsten Brief vom 17. Juni 1937 redet M. Steffin über eventuelle Änderungen in dem „spanischen“ Einakter: „Lieber Dudow, ich schicke heute als Drucksache an Dich das kleine Stück „Generäle über Bilbao“, von dem ich Dir schon erzählt habe. Es ist Schade, dass wir uns nicht mehr beeilen konnten. Nun sieht es ja leider bald so aus, als ob es nicht mehr stimmen sollte. Dann müssten wir also einen anderen Ort nehmen“ [BBA 2550 / 1]. B. Brecht und seine Mitarbeiterin M. Steffin zielen wie auch Erika Manns „Die Pfeffermühle“ auf den möglichst unmittelbaren Bezug des Einakters auf die aktuellen Ereignisse, gegebenenfalls in Spanien. Wegen der sich abzeichnenden Niederlage der republikanischen Militäreinheiten in den Nordprovinzen (Bilbao fällt zwei Tage nach den oben erwähnten Brief von M. Steffin schon am 19. Juni, Gijón, die letzte Bastion, am 21. Oktober 1937) verlegt Brecht im August 1937 den Handlungsort nach Südspanien, in die Provinz Andalusien.

Sie ist bereits im Februar 1937, besonders jedoch seit Mitte des Jahres heftig umkämpft. Dabei ändert er den Titel von dem ursprünglichen „Generäle von Bilbao“ in „Die Gewehre der Frau Carrar“. In der ersten Regieanweisung ist aus dem baskischen ein andalusisches Fischerhaus geworden [2, 4: 511]. Auch das Kabarett „Die Laterne“, wo dieser Einakter und später auch Szenenfolge „Furcht und Elend des III.

Reiches“ aufgeführt werden sollte, setzte immer auf die unmittelbare Aktualität der Darstellungen. „Die ganze Zeit bemühten wir uns, unsere Programme so aktuell wie möglich zu halten. Jedenfalls waren wir nicht arm an Sachen, die wir aufführen oder sprechen konnten“ [10: 106].

Auch die „kleinen Stücke“, deren Anzahl angefangen im Juli 1937 immer größer bis 27 wurde, sollten unmittelbar den Alltag des Nazideutschlands vorführen. Da kann man völlig dem Brecht-Forscher Walter Busch zustimmen, wenn er schreibt: „Brecht, in den Augen Walter Benjamins ein Meister des „Von-Vorne-Anfangens“, entwarf mit „Furcht und Elend“ einen neuen szenischen Typus, dessen Formgesetz die Umsetzung aktualpolitischer Informationen in dramatisch verallgemeinernde Präsentation ist. Dokumentarische Aktualität, Beweglichkeit der Formelemente, Schnelligkeit der Abstraktion und äußerste Verknappung des Darstellungsaufwandes sind Lebelement dieser Präsentationform“ [4: 7]. Diese Definition der Brechtschen Szenenfolge würde aber auch ganz und gar für die Kabarettprogramme der letzten Jahre der Weimarer Republik sowie des Exils passen. Wie sehr B. Brecht als Autor und S. Dudow als Regisseur der Bezug auf die Aktualität bei der Uraufführung von acht Szenen in Paris am 21. Mai 1938 wichtig war und wie sehr sie bereit waren, auch entsprechende Änderungen vorzunehmen, zeugt die Tatsache, dass auf Idee von S. Dudow der Titel von „Angst“ zu „99%“ geändert wurde, was als Anspielung auf Reichstagswahl vom 10.4.1937 in Nazi-deutschland und in dem nur vor ein paar Wochen besetzten Österreich für „Wiedervereinigung“ und für „die Liste unseres Führers Adolf Hitler“ gedacht war. Mehr noch, Brecht bearbeitet sogleich diese Wahl in einer neuen Szene „Volksbefragung“.

Unter äußerst schwierigen Umständen im Exil fand Bertolt Brecht den Weg auf die Bühne für seine neuen Werke, indem er wieder einen Neuanfang in den dramatischen Kurzformen und im Kabarett machte. In den Jahren 1937-1938 schrieb B. Brecht die Stücke „Gewehre der Frau Carrar“ und „Furcht und Elend des Dritten Reiches“, die viel Gemeinsames haben und zu einer Schaffensphase gehören. Die beiden Stücke richteten sich gegen den Faschismus, wurden für eine Kleinkunsthöhne, nämlich für das Pariser Exil-Kabarett „Die Laterne“ verfasst, und gehören zu den Kurzformen des Dramas.

Die Hinwendung zur Kurzform des Dramas ist charakteristisch für die Dramatiker im Exil. Im Vergleich zu den Kurzformen des Dramas des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts sind die kurzen dramatischen Werke im Exil weniger experimentell in der Hinsicht ihrer Form. Die Dramatiker stützen auf die Erfahrung mit dem Kurzdrama aus den vorherigen Jahrzehnten.

Die Vielfältigkeit von Themen und Motiven des Kurzdramas der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts verschwindet vor der Konzentration auf den aktuellen politischen Ereignissen und Problemen. Das Kurzdrama im Exil zeichnet sich durch ein gesteigertes Engagement aus. Im Mittelpunkt der kurzen dramatischen Formen steht nach wie vor ein einzelner Moment der Wirklichkeit. Nicht nur die Darstellung der umgebenen Wirklichkeit ist fragmentarisch, sondern auch die Form der Werke selbst. Verbreitet sind die Theatervorstellungen, die aus einigen Kurzdramen bestehen.

Kabarett bleibt nach wie vor die wichtigste Bühne für die szenische Realisierung der kurzen dramatischen Formen bietet aber **eine der seltenen Möglichkeiten** für die Aufführung der deutschsprachigen dramatischen Werke im Exil überhaupt.

1. Bertolt-Brecht-Archiv (BBA) der Akademie der Künste.
2. Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe (GBA) in 32 Bänden, hg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag; Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1988-1998.
3. Brecht-Handbuch. / Hrsg. von Jan Knopf. – Stuttgart; Weimar: Metzler, 2001.
4. Busch, Walter: Bertolt Brecht „Furcht und Elend des Dritten Reiches“. – Frankfurt am Main; Berlin; München: Diesterweg, 1982. – 64 S. (Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas)
5. Fischer-Lichte, Erika: Vorwort // Das Drama und seine Inszenierung: Vorträge d. Internat. Literatur- und Theatersemit. Kolloquiums, Frankfurt am Main, 1983 / hrsg. von Erika Fischer-Lichte. – Tübingen: Nimeyer, 1985.
6. Hartung, Günter: Bertolt Brecht. „Furcht und Elend des Dritten Reiches“ // Hartung G. Gesammelte Aufsätze und Vorträge. Bd. 3. – Leipzig : Leipziger Univ.-Verl., 2004. – S. 249 – 294.
7. Hecht, Werner: Brecht-Chronik. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. – 1315 S.
8. Hüttner, Johann: Revuen und Kabarett der 1930er Jahre in Wien // Ecritures et langagea satiriques en Autriche: (1914-1938) Satire in Österreich. – Bern; Berlin; Bruxelles; Frankfurt / M.; New York; Wien: Lang, 1999. – S. 127 – 143.
9. Schmid, Herta: Das dramatische Werk und seine theatrale Konkretisation im Lichte der Literaturtheorie Roman Ingardens // Das Drama und seine Inszenierung: Vorträge d. Internat. Literatur- und Theatersemit. Kolloquiums, Frankfurt am Main, 1983 / hrsg. von Erika Fischer-Lichte. – Tübingen: Nimeyer, 1985. – S. 22 – 36.
10. Spira, Steffie: Trab der Schaukelpferde: Autobiographie. – Freiburg (Breisgau): Kore, 1991. – 249 S.

*Александра ЛИТОВСКАЯ
Харьков*

ОТ БРЕХТА К АРИСТОФАНУ: НЕАРИСТОТЕЛЕВСКИЙ ТЕАТР ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ

За последние десять лет продуктивность применения норм аристотелевской теории к комедии Аристофана не единожды подвергалась сомнению. Так, российский исследователь наследия Аристотеля М. Позднев отмечает, что Аристотель, «который не видел на сцене пьес, подобных «Птицам», мало сочувствовал демократическому пафосу «Всадников», не терпел вульгарности, ценя только интеллигентный смех, похоже, приветствует обновление жанра» [10, с. 659]. Такое предположение представляется справедливым, поскольку новая комедия Менандра, как указывает М. фон Альбрехт, «переносит аристотелеву трагическую теорию на другое поле», предлагая целостное, четко структурированное и психологически достоверное произведение [1, с. 119].

Могло ли быть иначе? Ведь эпоха, которую осмыслили и воплощали в литературных произведениях Менандр и Аристотель, имела очень мало общего с тем периодом, в который довелось творить Аристофану. Относительная стабильность эпохи эллинизма с ее интересом к внутреннему миру человека сменила кризисную эпоху распада греческого полиса, когда человек ощущал неотделимость своей жизни от жизни государства.

Опираясь на устоявшееся представление об античном этапе развития европейского театра как о целостной системе, идейные и художественные особенности которой наиболее полно воплотились в древнегреческой трагедии, исследователи зачастую не принимали во внимание своеобразие современной Аристофану историко-культурной ситуации. И сегодня историки и теоретики литературы не оставляют попытки вписать Аристофана в теоретические рамки, которые ему, очевидно, чужды. В результате столь широко распространенным является мнение о том, что влияние Аристофана на возникновение классической европейской комедии, берущей начало от Менандра, «ничтожно» [2, с. 9].

В первой половине прошлого века столь различно понимающим наследие древнегре-

ческого комедиографа исследователям, как О. М. Фрейденберг, Адр. Пиотровский, А. Ф. Losev, В. Н. Ярхо, постановки Аристофана на сценах современных им театров для современных им зрителей представлялась недостижимой.

Однако театральная практика опровергает мнения теоретиков. На протяжении XX века, и особенно во второй его половине, комедии Аристофана оказываются востребованными театром не только как образец древнейшей театральной системы, не как политическая сатира или как литературная критика, но как актуальная драматургия, отвечающая представлениям XX века о том, каким должен быть театр. Если изначально интерес театральных режиссеров к наследию Аристофана был характерен преимущественно для Греции и стран Западной Европы, то сегодня бесспорным является распространение этой тенденции по всему миру. В сборнике «Aristophanes in Performance 421 BC–AD 2007: Peace, Birds, and Frogs» (2007) рассматриваются постановки комедий Аристофана в театрах Европы, Азии и даже Африки [14]. В США бродвейская постановка «Лисистрата Джонс» (2011) по мотивам «Лисистраты» Аристофана оказалась настолько успешной, что планируется киноверсия мюзикла [13].

Актуализируется наследие Аристофана и в странах СНГ. В репертуаре Севастопольского академического русского драматического театра им. Луначарского три пьесы Аристофана: «Лягушки», «Облака», «Женщины в народном собрании», которые ежегодно ставятся на территории Античного театра Национального Заповедника «Херсонес Таврический» [3]. В 2014 г. московским театром «Et Cetera» планируется постановка аристофановских «Птиц» [8].

В чем же причины такого кардинального изменения в рецепции Аристофана? И, что не менее важно, почему флагманом этого изменения оказывается не теория, осмысляющая комедии Аристофана уже более 20 веков, а театральная практика?

Чтобы наследие Аристофана стало понятным «как искусство», должны были произойти трансформации в восприятии зрителей, режиссеров, исследователей театра. Одним из наиболее значимых факторов этих трансформаций в современном театре явились театральная практика Б. Брехта и последующее ее теоретическое осмысление.

Актуализация комедий Аристофана непосредственно связана с доминированием в современном театральном искусстве черт, получивших осмысление в рамках концепции неаристотелевского театра, у истоков которой стоял Б. Брехт.

У современных исследователей не вызывает сомнения факт существования двух тенденций в развитии драматургии: аристотелевского и неаристотелевского театра. Однако в отношении

точки отсчета развития второй тенденции среди теоретиков и историков драматургии нет единодушия. Так, большинство полагает, что истоки неаристотелевской драмы наиболее отчетливо выявились в творчестве Шекспира [11; 15]. Вместе с тем высказывались предположения о том, что уже в древнегреческой драматургии существовали обе тенденции. Согласно А. Чиркову, «...начиная с древнейших времен существовали и продолжают существовать две типологически значимые тенденции в драматическом искусстве – аристотелевская и неаристотелевская драма» [12, с. 9].

Однако системные исследования в этом направлении не осуществлялись. Показательно и то, что комедии Аристофана не рассматривались как объект для изучения неаристотелевской тенденции в античной драме. Что же обнаружится при рассмотрении комедий Аристофана вне норм классических поэтик, ориентирующихся на древнегреческую трагедию и комедию характеров, берущую начало от Менандра?

Прежде всего, бросается в глаза композиционное своеобразие комедий Аристофана. Еще Ф. Ф. Зелинский писал о «нанизывающем» драматизме [7, с. 366], при котором «мотивы фабулы нанизываются один на другой нескончаемой вереницей; всякий раз по исчерпанию данного мотива действие кажется оконченным, оно продолжается только благодаря произвольному введению нового» [7, с. 365].

Действие в произведениях Аристофана представляет собой систему мелких эпизодов, которые постепенно приобретают все большую автономность. Ослабление причинно-следственной логики, определяющей взаимосвязь эпизодов, позволяет комедиографу вводить многочисленные темы и мотивы или повторять один и тот же мотив, каждый раз показывая новый его аспект. Именно это происходит во «Всадниках», когда спор Пафлагонца (Клеона) и Колбасника, достигая апогея – победы Колбасника, тут же переходит на новый виток, где вводятся новые «правила игры», «новый судья», «новые условия».

Благодаря использованию небольших достаточно свободно чередующихся эпизодов Аристофану удается создать широкую панораму афинской жизни в ее сложности и неоднозначности. Афинской, поскольку и Афины «Лисистраты», и Тучекукуевск «Птиц», и Олимп «Мира» являются, в сущности, воплощением реальных Афин.

Эпизодное построение комедии согласуется у Аристофана со своеобразием драматического конфликта. С одной стороны, перед нами конфликт, разрешение которого по традиции связывают с агонем комедии: заключение мира со Спартой в «Ахарниях», свержение Пафлагонца во «Всадниках», строительство нового города в «Птицах»,

захват женщинами власти в «Женщинах в народном собрании». С другой стороны, очевидно, что противоречия комедии не исчерпываются вместе с разрешением конфликта в агоне. Так, только после того, как цель агона в «Птицах» – уговорить птиц строить новый город – достигнута, в комедии ставятся вопросы о взаимоотношении богов и людей, природе власти, принципах государственного устройства.

Более того, сам агон приобретает у Аристофана факультативный характер: среди одиннадцати полностью сохранившихся комедий Аристофана в трех нет агона («Ахарняне», «Мир», «Фесмофоризмусы»), в двух – два агона («Всадники», «Облака»); агон может разворачиваться до парабасы («Всадники», «Осы», «Птицы», «Лисистрата») или после нее («Облака», «Лягушки») и так далее.

Конфликт у Аристофана только формально является столкновением личностей. Герой комедии неотделим от полиса, как неотделим от него сам автор. Каждый конфликт, будь он семейным, как в «Осах», или литературным, как в «Лягушках» или «Фесмофоризмусах», перерастает в конфликт бытийный, субстанциальный (согласно В. Хализеву [11]). Таким образом, в комедиях Аристофана мы сталкиваемся с тем типом конфликта, который характерен для неаристотелевской драматургии.

Конец V – начало IV вв. до н. э. в Афинах – слом устоявшейся системы координат: изменения затрагивают одновременно и политику, и экономику, и право, и культуру, и философию. Ситуация нуждалась в осмыслении и рефлексии, однако в условиях непрекращающихся социокультурных трансформаций, краха старого мира и становления нового какая-либо однозначность представляется невозможной.

У Аристофана мы не находим однозначных ответов на поставленные им вопросы, связанные с противоречиями афинской действительности рубежа V–IV вв. до н. э. Так, исследователи творчества афинского комедиографа которое столетие безуспешно пытаются выявить его подлинное отношение к Клеону, Софоклу и Еврипиду. Не наставление сограждан, согласно той или иной политической программе, а стремление показать мир в его сложности, многомерности, нестабильности и противоречивости – это, на наш взгляд, было задачей Аристофана.

В этом плане обнаруживается поразительное сходство поставленных Аристофаном задач с теми задачами, которые Б. Брехт формулировал для театра диалектического, направленного на осознание изменчивости мира, основанной на его противоречивости [6, с. 274]. Едва ли случайно, что осмысление концепции диалектического театра происходило в момент обращения Б. Брехта

к наследию Шекспира. На близость, прежде всего, в идейном плане Шекспира и Аристофана указывали Г. Гегель, М. Бахтин, В. Шкловский.

Возвращаясь к вопросу о своеобразии аристофановских комедий, следует отметить, что эпизодность, многофабульность, универсальность конфликтов сопровождаются соответствующими изменениями в изобразительных средствах и приемах, что также сближает театр Аристофана с неаристотелевской эстетикой.

В своих комедиях Аристофан подчеркнуто свободно обращается со временем и пространством. Время у Аристофана одновременно и циклично, в чем проявляется связь с ритуальной архаикой, и подчеркнуто исторично. Реальные исторические события оказываются включенными в развитие действия. Вместе с тем комедиограф произвольно ускоряет или растягивает время. Так, в «Ахарнянах» в прологе Амфитей за время народного собрания успевает сбежать в Спарту и вернуться в Афины. Само действие комедии охватывает несколько месяцев: с января, поскольку Дикеополь отмечает Дионисии (ст. 241–271), – по март – в конце комедии празднуются Анфестерии (ст. 961).

Не меньшей свободой пользуется комедиограф в отношении пространства. Герои свободно перемещаются из Афин на Олимп на навозном жуке («Мир») или спускаются в Аид («Лягушки»). При этом Аристофан делает частью сценического пространства строения и топографию реальных Афин.

В тех комедиях, пространство которых обозначено как фантастическое, т. е. в «Птицах», «Лягушках» и частично в «Мире», соотносительность с Афинами подчеркивается указанием на городские локусы. Подчеркивая связь действия своих комедий с реальным пространством Афин, Аристофан словно разрушает оппозицию между «тем» миром (Аид, Олимп) и «этим». Семантически оппозиция сохраняется – герой перемещается между миром живых и мертвых, но фактически он перемещается от одного измерения Афин к другому.

Разворачивая действие в Афинах на сцене, Аристофан также удваивает пространство: Пникс – место суда Колбасника и Пафлагонца и одновременно Пникс – реальное пространство, в котором происходит представление.

В острании афинской действительности принципиальным оказывается не только словесное указание на тот или иной реально существующий объект, но обращение к публике. Нарушение драматической иллюзии определяется созданным Аристофаном хронотопом и одновременно определяет его.

Речь идет не о «ритуальных» обращениях к зрителям в хорических партиях, но о вовлечении публики в действие персонажами комедий.

Для комедий Аристофана принципиально важно участие зрителей в действие: он рассказывает афинянам об афинянах, он заставляет смеяться над самими собой.

Песни хора – ожидаемый элемент театрального действия, они неразрывно связаны с представлением, а то, что Дионис бросается к своему жрецу, сидящему среди зрителей, за помощью – совершенно меняет восприятие происходящего на сцене.

Остранение осуществляется и через демонстрацию на сцене переодевания персонажей (Мнесилох переодевается женщиной в «Фесмофориазусах»), разыгрывание эпизодов, которые служат репетицией для дальнейших событий (женщины проигрывают свое поведение в народном собрании «Женщины в народном собрании»), введение эпизодов из трагедий или комедий (Стрепсиад в «Ахарнянах» имитирует сцену из «Телефа» Еврипида, прежде чем начать речь). Метатеатральность столь же характерна для творчества Аристофана, как и для Шекспира, Брехта и Беккета.

Еще Плутарх, критикуя Аристофана, отмечал, что в его произведениях смешивается комическое трагическое [9]. Однако Аристофан обращается не только к опыту трагедии. Комедиограф использует все существующие в Древней Греции жанры и формы словесности. В его комедиях обнаруживаются цитаты, заимствование сюжетов и персонажей, пародирование сценографии не только трагедий, но и гомеровских эпосов, лирики, историографии. Комедиограф использует формы пророчеств, политических высказываний, судебных речей. Пожалуй, как никто из современных ему драматургов, Аристофан стремится к максимальному многообразию художественных средств для «наиболее полного воссоздания объективной картины бытия» [12, с. 7].

Бертольд Брехт писал: «произведение искусства объясняет действительность, которую оно воспроизводит, оно сообщает и передает опыт художника, приобретенный им в жизни, художника, который учит правильно видеть вещи мира» [5, с. 178]. Опыт осмысления действительности Аристофана, приобретенный в кризисную эпоху смены историко-культурной парадигмы, актуализируется в современную эпоху непрерывных трансформаций. Понимание и осмысление аристофановского театра в его идейном и художественном своеобразии и проблема восприятия наследия Аристофана сегодня требуют обращения к теории и практике Бертольда Брехта, определившим основные векторы развития современного театра, столь созвучным которому оказался театр Аристофана.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Альбрехт М. фон. История римской литературы: [в 3 т.]. Т. 2; пер. А. И. Любжина. – М.: «Греко-латинский кабинет» Ю. А. Шичалина, 2002. – 704 с.
2. Андреев М. Л. Классическая европейская комедия: структура и формы. – М.: РГГУ, 2011. – 234 с.
3. Античный театр Херсонес. – Режим доступа: <http://hersonesteatr.org.ua/>.
4. Аристофан. Комедии. Фрагменты; пер. Адр. Писотровского; изд. подгот. В. Н. Ярхо; отв. ред. М. Л. Гаспаров. – М.: Ладомир, Наука, 2000. – 1033 с. – (Сер. «Лит. памятники»).
5. Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: [в 5 т.]. Т. 5 (1). – М.: Искусство, 1965. – 527 с.
6. Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: [в 5 т.]. Т. 5 (2). – М.: Искусство, 1965. – 566 с.
7. Зелинский Ф. Происхождение комедии // Из жизни идей: [в 4 т.]. Т. 1; репринт. издания 1911, 1916 гг. – М.: Ладомир, 1995. – С. 360–398.
8. Курова Н. Et cetera поставит в новом сезоне Шекспира, Вампилова и Аристофана // РИА Новости. – 2013. – 26 августа. – Режим доступа: www.et-cetera.ru/main/press/article/13018/13999.
9. Плутарх. Сравнение Аристофана с Менандром // Памятники поздней античной научно-художественной литературы II–V века. – М.: Наука, 1964. – С. 47–50.
10. Позднев М. М. Психология искусства. Учение Аристотеля. – М.: СПб.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. – 816 с.
11. Хализев В. Е. Драма как явление искусства. – М.: Искусство, 1978. – 240 с.
12. Чирков А. С. Эпическая драма (проблемы теории и поэтики). – К.: Вища школа, 1988. – 160 с.
13. Andy Fickman Going All the Way With 'Lysistrata Jones' // IMDb. – Mode of access: <http://www.imdb.com/news/ni55825756/>.
14. Aristophanes in Performance 421 BC–AD 2007: Peace, Birds, and Frogs / Edith Hall, Amanda Wrigley (ed.). – London: Legenda, 2007. – 390 p.
15. Klotz V. Geschlossene und offene Form im Drama. – Munchen: Carl Hansen Verlag, 1973. – 264 s.

*Irmela VON DER LÜHE
Berlin (Deutschland)*

INTELLEKTUELLENSCHELTE UND TECHNIKKRITIK BEI BERTOLT BRECHT UND WALTER BENJAMIN

Aus der Vielzahl von Debatten und Kontroversen, die während der Zwanziger Jahre in Publizistik, Feuilleton und auch in der philosophisch-kulturtheoretischen Essayistik geführt wurden, sollen im folgenden zwei herausgegriffen werden, die in ihrer Langzeitwirkung und in ihrem zeitgenössischen Erregungspotenzial kaum überschätzt werden können. Es ist die Debatte um die technische Moderne und es ist die Debatte um die „freischwebende Intelligenz“; Debatten mithin, die Reiz und Risiko der Technik mit der Frage nach Aufgabe und Zukunft des Intellektuellen in dieser technischen Moderne verknüpfen.

Erst seit der großen Studie von Helmut Lethen¹ („Verhaltenslehren der Kälte“, 1994) hat sich die Einsicht durchgesetzt, daß die Positionen innerhalb der genannten Kontroversen keineswegs in der politischen Polarität von „links“ und „rechts“ aufgehen; die kathartischen Wirkungen, die man der Maschinisierung, der Technisierung und der lebensweltlichen Beschleunigung zubilligte, konnten Autoren wie Jünger und Benn auf der einen und Brecht und Benjamin auf der anderen Seite durchaus begrüßen.

Mit einem großen semantisch-symbolischen Überschuss wurde die Debatte insbesondere in der Weltanschauungssessayistik der 20er Jahre geführt. Bahnhöfe und Kraftwerke, Stahlkonstruktionen und glitzernde Hochhäuser, die großstädtischen Verkehrsströme und die als „Kathedralen der Moderne“ gefeierten Warenhäuser hatten zwar schon der expressionistischen Lyrik vor dem Ersten Weltkrieg die Sujets geliefert. Nun aber entbrannte der Streit im Horizont einer „Philosophie der Technik“ in ganz neuen Dimensionen. Die Tradition humanistisch-harmonischer Welt- und Kulturkonzepte sah sich vom „Untergang eines Abendlandes“ bedroht, dem die wärmenden Werte durch eine kalte, berechnende, erbarmungslos anonymisierende Welt der Apparate genommen zu werden drohte. Der Langsamkeit eines geordneten und im bildungsbürgerlichen Subjekt zentrierten Kosmos stand ein maschinenzentriertes,

automatisiertes modernes Kollektiv gegenüber, das im Namen von Fortschritt und Tempo über Metaphysik und Kontingenz meinte triumphieren zu können. In diese Diskurse und Kontroversen rund um einen gewaltigen ideen- und politikgeschichtlichen Wandel sind die Schriftsteller und Intellektuellen der Weimarer Republik direkt involviert: 1. Als Apologeten oder Kritiker und 2. als elementar Betroffene, denn es geht zugleich um ihren eigenen, um Status und Funktionsbestimmung des Intellektuellen.

Ich illustriere dies heute an zwei Texten, die von zwei befreundeten Autoren stammen, deren schriftstellerisches und philosophisches Denken zwar grundverschieden war, die in jener Spätphase der Weimarer Republik, um die es geht, freilich eng verbunden waren. Es geht in beiden Texten um die genannten Diskurse, um die Technik und die Rolle der Intellektuellen; es geht um ein Gedicht und um ein Denkbild, es geht um Bertolt Brechts berühmtes Gedicht „**700 Intellektuelle beten einen Öltank an**“ und um Walter Benjamins, die Sammlung „Einbahnstrasse“ eröffnenden kurzen Text „**Tankstelle**“.

Wie sich die Beziehung zwischen Brecht und Benjamin entwickelt hat, ist inzwischen hinlänglich bekannt und gründlich erforscht. Die spannenden, intellektuellentypischen Störmanöver, mit denen diese Freundschaft durch Dritte, durch Gershom Scholem auf der einen und das Ehepaar Adorno auf der anderen Seite begleitet wurden, sind ein eigenes Thema. Dazu wie insgesamt zur Konstellation zwischen Brecht und Benjamin hat Erdmut Wizisla in seinem Buch alles gesagt. („Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft“, 2004).

Ich kommentiere zunächst die beiden Texte getrennt voneinander, erläutere anschließend Gemeinsamkeiten und Unterschiede und beziehe sie abschließend auf den eingangs skizzierten Debatten-Kontext.

1. Brechts Gedicht „ 700 Intellektuelle beten einen Öltank an“

Obwohl der Erstdruck des neunstrophigen Gedichts den Zusatz „ Aus dem Lesebuch für Städtebewohner“ enthält, ist es in seiner satirisch-parodistischen Tonlage doch deutlich von den Gedichten dieser gern als lyrisches Dokument der Neuen Sachlichkeit bezeichneten Gedichtsammlung zu unterscheiden. Der Kommentar in der GBA und auch der entsprechende Artikel im Brecht-Handbuch weisen die Entstehungs- und Druckgeschichte detailliert nach; für meinen Zusammenhang ist vor allem der Entstehungszeitraum 1927 entscheidend und damit einerseits die zeitliche Nähe zur Arbeit am „Lesebuch“ sowie zu den intertextuellen und intermedialen Arbeiten der Jahre zwischen 1926 und 1930. Es sind jene Jahre, da Brecht an neuen Fassungen des „Baal“, an Lehrstück-Projekten

¹ Helmut Lethen, Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen. Frankfurt/M. 1994.

wie dem „Fatzter“-Fragment, am „Badener Lehrstück vom Einverständnis“, vor allem aber an der „Maßnahme“ sowie im Bereich der Prosa an den „Keuner“-Geschichten, am „Ozeanflug“ (= „Lindbergh“) sowie an seiner „Radiotheorie“ und schließlich an der Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ arbeitete. Die modernen Medien, Radio und Film, das Experiment im Grenzbereich von Prosa, Lyrik und Drama sowie von Oper und Theater: all diese „Versuche“ bestimmen seit 1926 Brechts Schaffen. In diesem Kontext liest sich Brechts satirische Abrechnung mit der Vergötterung und Vergötzung der modernen Technik gerade durch die Intellektuellen fast wie ein Widerruf der eigenen Arbeit, vielleicht aber auch nur als kritische Selbstbefragung des eigenen Tuns. Ich beschränke mich auf einige wesentliche Bemerkungen zu Form und Inhalt.

In freirhythmischen unterschiedlich langen Versen ist das Gedicht gestaltet, das sich spätestens mit der zweiten Strophe als ein Gebet, ein Hymnus an den neuen Messias, an den zurückgekehrten Gott in Gestalt eines Öltanks erweist. Die den Text durchziehende biblische Motivik entstammt dem Alten und dem Neuen Testament: so die dreimalige Preisung („Herrlich! herrlich! Herrlich!“; Zeile 37) in der 6. Strophe; die gehäufte Verwendung der preisenden Anrede „Du“ kennen wir aus der christlichen Liturgie, die Kontrafaktur des „Vaterunsers“ als Coda in der letzten Strophe („Erhöre uns/ Und erlöse uns von dem Übel des Geistes“, Zeile 55), fällt sofort auf und auch die Verwendung der berühmten Christus-Worte im Garten Gethsemane sind in ihrer sarkastischen Verkehrung schnell diagnostiziert: Zeile 29 ff. „Lösche aus unser Ich!/ Mache uns kollektiv!/ Denn nicht, wie wir wollen: Sondern, wie Du willst“. Zum biblischen Wort- und Bedeutungsmaterial kommen Redensarten und Spruchweisheiten: so die auf Friedrich von Logau zurückgehende Formulierung (Zeile 7): „Gottes Mühlen mahlen langsam“ oder die bei Friedrich Georg Klinger zu findende Wendung, mit etwas lasse sich „kein Hund mehr hinter dem Ofen hervorholen“ (Zeile 8), was für die völlige Belanglosigkeit eines Sachverhalts, einer Mitteilung oder einer Erkenntnis steht. Ähnlich stehen die Wortgruppen „sich den Ast absägen, auf dem man sitzt“ (Zeile 20) oder irgendwo „wächst kein Gras mehr“ (Zeile 31) für Akte der Selbstzerstörung bzw. der Brutalisierung.

Gedanklich und argumentativ ist der Text zwei geteilt: die ersten vier Strophen beziehen sich auf das Epoche machende Ereignis, die „Geburt“ (nun nicht des Messias), sondern des Öltanks. Unaufgefordert sind die 700 intellektuellen „Weisen aus dem Morgenlande“ angekommen, weitere werden folgen, denn (Zeile 22/23) „Gott ist wieder gekommen/ In Gestalt eines Öltanks“. Mit Beginn der Strophe fünf haben wir es mit einem reinen Gebet zu tun, das sich überdies steigert, denn dem Preislied auf den neuen Gott,

der zugleich der „Häßlichste“ und der „Schönste“ ist, der nicht aus „Elfenbein“ und „Ebenholz“, sondern aus „Eisen“ gemacht ist, der weder „unsichtbar“ noch „unendlich“ ist, in dem sich kein „Geheimnis“, sondern schlichtweg „Öl“ verbirgt, mit dem Lobgesang auf diesen neuen Gott ist die Bitte um Kollektivierung, um die Auslöschung des Ich, um die Zurichtung dieser so gebildeten Masse der Andächtigen nach den Gesetzen der Berechnung verbunden.

An der inhaltlichen und der intentionalen Struktur des Gedichts möchte ich folgende Merkmale herausstellen:

1. Die dreifache Perspektivierung: eine Wirkgruppe steht am Beginn, die unaufgefordert zur Unterwerfung unter den neuen Gott, den Öltank, herbeigeeilt ist und dabei ihre anachronistische Existenz überwunden hat. Durch Einsamkeit, Langsamkeit und Nutzlosigkeit war diese Existenz bisher gekennzeichnet, nun aber bricht ein neues Zeitalter an, der Anblick des neuen Gottes, der gestern noch nicht da war, aber heute alles und alle beherrscht, hat auch die Existenz der Intellektuellen geändert, nein: er hat eine veritable Selbstreinigung ausgelöst. Und – dies ist die zweite Perspektive, die in Strophe vier eingenommen wird – nun zur kollektiven Selbstreinigung werden soll. In der dritten, der dominanten Perspektive wird das göttliche Du in seiner Funktion als großer Reiner und Erneuerer gepriesen. Im biblisch-pathetischen Lobgesang auf dieses „Du“ des göttlichen Öltanks kulminiert die Intellektuellenschelte, zugleich koinzidieren hier die Kritik am Technik-Kult und die Satire auf die intellektuelle Anbiederung an die technische Moderne.

2. Auffällig ist natürlich die Motivik des existenziellen, moralischen, ethischen und politischen Umsturzes. Alles was bisher zumal für die Intellektuellen galt, gilt nicht mehr. Die Intellektuellen formieren sich in Reaktion auf den neuen Gott als Kollektiv, sie schaffen sich freudig selbst ab, ihre ureigenen Domänen (Humanismus, Gefühlskultur, individuelle Bildung und genialische Singularität) suspendieren sie zugunsten von „Elektrifizierung“, „Fortschritt“ und „Statistik“ (Zeile 58/59). Die entgötterte Welt schafft sich – ausgerechnet durch die Intellektuellen – einen neuen Gott, in Gestalt von Rationalität und Fortschritt und sie besingt ihn als sichtbaren, berechenbaren, eisernen Gott, der Gefühle überflüssig und Gedanken unnötig macht.

3. In der älteren Forschung ist gelegentlich behauptet worden, der Text enthalte Brechts höhnische Abrechnung mit der Neuen Sachlichkeit; mit einer literarischen Bewegung also, die den Tatsachensinn und die ästhetische Nüchternheit, die Klarheit und Berechenbarkeit von Formen und Funktionen im Alltag und in der Kunst propagiert habe. Ich will dieser Deutung nicht widersprechen, obwohl sie mir zu Brechts entschiedener Orientierung an eben jenen Prinzipien,

die man gemeinhin für „neusachlich“ hält, kaum zu passen scheint. Mir scheint freilich viel wichtiger, daß Brecht in diesem psalmodierenden Abgesang auf die Rolle der Intellektuellen in der Gegenwart nicht primär die Idolatrie der Technik in den 20er Jahren aufs Korn nimmt; sondern eine moderne- und intellektuellentypische Neigung zur Anpassung an die Macht; eine Bereitschaft zur Unterwerfung unter Mächte, die den Intellektuellen überflüssig machen oder allenfalls als „Ingenieure der Seele“ akzeptieren. Damit wäre Brechts Gedicht ein lyrischer Beitrag zu jenem Diskurs, der mit Julien Bendas berühmtem Buch „La trahison des clercs“ aus dem Jahre 1927, aber auch mit Karl Mannheims Reflexionen über die „freischwebende Intelligenz“ (1929) aufgerufen ist. Beide, Benda und Mannheim, plädieren bekanntlich für eine besondere Position der Intellektuellen jenseits sozialer, politischer oder ideologischer Verpflichtungen; sie billigen ihnen eine positive Außenseiterrolle zu, jenseits von Dogmen und Normen, jenseits auch von Nützlichkeits- und Effektivitätspostulaten.

Ich möchte keinesfalls dafür plädieren, in Brechts Text eine Parteiname für diese bekanntlich heftig umstrittenen Ansichten zu erkennen; dem Brecht der späten Weimarer Jahre war wahrlich an Formen und Möglichkeiten gelegen, der Kunst und ihren Verfertiger Zuständigkeit für gesellschaftliche Probleme und insbesondere gegen den Siegeszug der kapitalistischen Ökonomie nicht nur zuzusprechen, sondern nachgerade abzuverlangen. Einer zur Selbstverleugung und Selbstauslöschung tendierenden Anpassung an Gegenwartstendenzen, die Fortschritt versprochen, aber Unterdrückung und Ausbeutung effektivierten, die das Befreiungspotenzial der technischen Moderne für die Universalisierung der Entfremdung instrumentalisierten, antwortet er mit einer Satire auf die zwischen Opportunismus und Masochismus zerriebenen Intellektuellen, die sich in der Anbetung an den Gott der Maschinen in alten Mustern bewegen; die in der Diktion und im Modus traditioneller Metaphysik noch immer sich im „stahlharten Gehäuse“ der Moderne meinen bewegen zu können.

Wo aber – so könnte man fragen – liegt denn in einer solchen Konfliktsituation die Lösung. Weder um Unterwerfung unter die moderne Technik noch um ihre bildungsbürgerliche kulturkonservative Verheißung kann es gehen, weder um die Fortschreibung einer Existenz als freischwebender Künstler noch um die Auslöschung dieser Existenz im Namen des Fortschritts oder wohl gar einer bestimmten Partei. Mit einem anderen Text und einem anderen Autor versuche ich ein (vorläufige) Antwort. Es ist

2. Das Denkbild „Tankstelle“ von Walter Benjamin

Es handelt sich um den ersten Text aus der 1928 erschienen Sammlung „Einbahnstraße“, die ihrerseits

die bezeichnende Widmung enthält: „Die Straße heißt Asja – Lacis – Straße nach der die sie als Ingenieur im Autor durchgebrochen hat.“

Die Sammlung kurzer höchst komplexer Kurztexte ist nicht nur Benjamins aphoristische Liebeserklärung an die russische Revolutionärin, sondern zugleich die essayistisch-emblematische Hommage auf die Einrichtungen und Gebäude, auf Materialien und Realien der Großstadt. Die Texte selbst bilden dabei – so hat Detlev Schöttker (S.181) gezeigt – gleichsam die Häuser entlang einer Straße; die Sammlung kommt ohne eine organisierende Erzählinstanz aus, sie folgt einem analogisierenden und performativen Verfahren und übersetzt damit das Prinzip des Konstruktivismus, nämlich die Angleichung von Kunst und Technik, in den Bereich des Essayistisch-Narrativen. Benjamin übernimmt – ähnlich wie es in satirischer Absicht Brecht in dem bereits behandelten Gedicht tut – in „Einbahnstraße“ und auch in jenem Eingangstext, dominante Motive und Wahrnehmungsmuster der technischen Moderne, um ihrer apologetisch-ästhetischen Verwendung eine subversiv-reflexive Nutzung entgegen zu setzen.

Wiederum resümiere ich zunächst die wesentlichen Merkmale im argumentativen Aufbau. Der kurze Text liefert schon syntaktisch die Veranschaulichung seines Themas. Satz für Satz folgen Behauptungen, Begründungen und Konsequenzen aufeinander, dies freilich nicht im abstrakt-logischen, sondern im emblematisch-essayistischen Sinne.

1. Nicht die Macht von Überzeugungen (wir können ergänzen: Dogmen, metaphysischen Gewissheiten oder moralischen Wertsetzungen), sondern die „Gewalt von Fakten“ bestimmt die „Konstruktion des Lebens“ (Zeile 1) Schon die einleitende Wortgruppe („Konstruktion des Lebens“) ist bezeichnend und folgenreich, denn sie apostrophiert einen der Leitbegriffe des abendländischen Denkens und speziell der Philosophie des 20. Jahrhunderts, den Begriff des „Lebens“, als Produkt einer „Konstruktion“, nicht der „Schöpfung“, wohl gar einer göttlichen Schöpfung, auch nicht eines schicksalhaften oder kontingenten Weltgesetzes; Fakten besonderer Art sind für die „Konstruktion des Lebens“ ausschlaggebend; noch niemals in der Menschheits- und Bewusstseinsgeschichte haben solche „Fakten“ bisher eine Rolle gespielt, zur Bildung von Überzeugungen wurden sie bisher noch nie genutzt. Man darf ergänzen, was nach Anlage des Textes offenbar der Erläuterung gar nicht bedarf. Es handelt sich um solche mächtigen „Fakten“, die dem Bereich von Ökonomie und Technik, der Maschinenwelt und damit dem kalt-rationalen Kalkül entstammen.

2. Diese grundstürzende Veränderung in der „Konstruktion des Lebens“ zwingt zur Veränderung im Bereich des Geistes, der Künste, der literarischen Aktivität. Im rein literarisch-intellektuellen Rah-

men angesiedelt kann sie nur unfruchtbar, sinn- und nutzlos sein; nur im „strengen Wechsel von Tun und Schreiben“ (Zeile 8) kann es noch „literarische Wirksamkeit“ (Zeile 9) geben.

3. Die „anspruchsvolle, universale Geste des Buches“ (Zeile 11/12) hat ausgedient; zu erproben sind (Zeile 10) „unscheinbare Formen“: Flugblätter, Broschüren, Zeitungsartikel, Plakate. Nur in dieser „prompten Sprache“ kann noch Wirkung auf den (Zeile 15) „Riesenapparat des gesellschaftlichen Lebens“ erzielt werden.

4. Es könnte der Verdacht entstehen, Benjamin plädiere hier metaphorisch für den Schriftsteller als Klassenkämpfer, als Verfasser von Parteilryk und poetischer Propaganda. Liest man die „subscriptio“, also die Schlusssätze, so wird man eines anderen, eines besseren belehrt.

5. Der zusammenfassende poetische Begriff für die technisch und ökonomisch radikal veränderte Welt, für eine völlig neue Form der „Konstruktion des Lebens“ ist schon gefallen. Die Rede ist vom (Zeile 15) „**Riesenapparat des gesellschaftlichen Lebens**“, von einem Gebilde mithin, das weder als harmonisches Ganzes, noch als Folge einer göttlichen Schöpfung wohlgeordnet, wenn auch vielleicht für uns undurchschaubar uns vorgegeben ist. Ein gigantischer Apparat, eine riesige Maschine ist stattdessen das „gesellschaftliche Leben“ geworden; die visuelle, filmische Entsprechung solcher Sprachbilder finden sich in Fritz Langs expressionistischem Stummfilm „Metropolis“ von 1925/26 oder in „Symphonie der Großstadt“ von Walther Ruttmann aus dem Jahre 1927. Dieser Apparat benötigt, um funktionieren zu können „Meinungen“, sie übernehmen die Funktion, die das „Öl“ für die Maschine hat. Ohne dieses Öl geht gar nichts, freilich muss man es wohl dosiert und an den richtigen Stellen verabreichen, wenn es seine Wirkung entfalten soll.

Im letzten Satz des kleinen Textes findet sich – in gut emblematischer Tradition – die philosophisch-moralische Lehre, die aus der kleinen Geschichte zu ziehen ist. Zeile 16f:

„Man stellt sich nicht vor eine Turbine und übergießt sie mit Maschinenöl. Man spritzt ein wenig davon in verborgene Nieten und Fugen, die man kennen muss.“

Gegen die autonomieästhetische Tradition bürgerlich-bildungsbeffissener Kunstpflege und Kunstproduktion richtet sich Benjamins kleiner Text, aber er plädiert damit nicht für die Selbstaufgabe des Künstlers im Namen einer politischen Partei oder eines sog. gesellschaftlichen Fortschritts. Für die im Futurismus und im ästhetischen Konstruktivismus bereits produktiv gewordene Hinwendung zu den Medien und Möglichkeiten der technischen Moderne spricht sich dieses so kunstvoll traditionsbewusste Denkbild aus. Es preist gerade nicht die Selbstab-

schaffung des Künstlers und Intellektuellen, es betreibt seine poetisch-essayistische Neubestimmung bei gleichzeitigem Bekenntnis zur Notwendigkeit, ja zum Expertenstatus des Künstlers. Nur er kennt die Nieten und Fugen des gesellschaftlichen Apparats, durch die das Öl kommen muss; seine sorgsam produzierten und kenntnisreich applizierten poetisch-intellektuellen „Meinungen“ garantieren das Funktionieren des Apparats. Diese neue Funktionsbestimmung des Intellektuellen in der Moderne – und mit einer solchen haben wir es hier doch wohl zu tun – situiert den Künstler im Zentrum eines riesigen Maschinenwerks, das freilich weder selbstreferentiell noch omnipotent zu funktionieren vermag. Verkürzt gesagt: Benjamin plädiert gerade nicht für die Selbstabschaffung des Künstlers, sondern für die Veränderung seines Selbstverständnisses; nicht für seine Selbstaufgabe im Namen eines neuen Gottes oder einer neuen Partei, sondern für eine radikale Rückbesinnung auf seine eigentliche Könnerei- und Kennerschaft; und die liegt nicht länger in der Gewährleistung einer politik- und wirklichkeitsfernen Welt des reinen Geistes, der ewigen Werte und des Guten, Schönen und Wahren. Sie besteht in einem ständigen Wechsel von „Tun und Schreiben“ – wie es im Text heißt – in der Herstellung von Texten also, die als lebensnotwendige Meinungen in richtiger Dosierung und an richtiger Stelle platziert den Riesenapparat des gesellschaftlichen Lebens überhaupt am Leben halten.

Bleibt die Frage zu klären, was es mit der Überschrift auf sich hat. Natürlich wirkt sie als „inscriptio“, aber in welchem Sinne? Ist die „Tankstelle“ das topographische Äquivalent zu jener der veränderten „Konstruktion des Lebens“ einzig angemessenen neuen Form des Schreibens, also der Flugblätter, Plakate, Broschüren und Zeitungsartikel? Oder konzentriert sich im Bild von der Tankstelle wiederum allegorisch der „Riesenapparat des gesellschaftlichen Lebens“.

I

Die Frage muss offen bleiben, wohl aber versuche ich abschließend die Befunde aus beiden Texten zusammenzuführen und auf den einleitend skizzierten Kontext zu beziehen.

1. Beiden Texten ist die Absage an das autonomieästhetische Kunstprogramm gemein. Wo Brecht die selbstauslöschende Anpassung an den neuen Gott satirisch aufs Korn nimmt, da plädiert Benjamin poetisch und politisch für engagierte Behutsamkeit; an die Stelle einer intellektuell und politisch folgenlosen, ja fatalen Anbetung des Öltanks tritt der ästhetisch und politisch kompetente Umgang mit seinem Inhalt, dem Öl.

2. Im offensiven Gebrauch biblisch-literarischer Motive, Sprachbilder und Gattungsmuster realisiert sich Brechts satirische Attacke auf den absurd-erbärmlichen Kollektivismus der Intellektuellen; im

folgerichtig deduzierenden Argumentationsgang seines „Denkbilds“ aktiviert Benjamin die Tradition emblematischer Dichtung.

3. Will man die poetisch-politische Bewegung von der Anbetung des Öltanks zur vernünftigen Nutzung der Tankstelle zugespitzt deuten, so stehen beide Texte in der ehrwürdigen Tradition lehrhafter Dichtung. Brechts Satire arbeitet – wie gezeigt – mit dem Alten und dem Neuen Testament; Benjamin konstruiert unter den Bedingungen der Moderne buchstäblich ein Denkbild, für das die Emblematik des Barock Pate steht.

4. Tradition und Moderne, die im Deutungskampf um den neuen Gott, die Technik, gegeneinander stehen und im eingangs skizzierten Kontext gegeneinander gerichtet sind, erscheinen in der Konstellation zwischen Brecht und Benjamin, zwischen satirischem Gedicht und poetischem Denkbild, also in der Bildwelt von Öltank und Tankstelle in veränderter Perspektive: Die Satire auf die Selbstabschaffung der Intellektuellen wird zum Plädoyer für eine singuläre Funktion der Intellektuellen im gesellschaftlichen Getriebe.

5. Und abschließend:

Wir wissen, dass Benjamin von Brechts Lyrik sehr beeindruckt war; es gab ein großes Projekt der Kommentierung ausgewählter Gedichte aus „Hauspostille“, „Lesebuch für Städtebewohner“ und den „Svendborger Gedichten“. Im Moskauer „Wort“ sollten diese Kommentare erscheinen. Kriegsbedingt ist es dazu nicht mehr gekommen. Lediglich die „Laotse“-Ballade und Benjamins Kommentar dazu wurden im April 1939 in einer Schweizer Zeitung veröffentlicht (Wizisla 219) veröffentlicht und beide Texte entfalteten in den französischen Internierungslagern eine bemerkenswerte Wirkung.

Historisch-philologisch lässt sich eine vergleichbare Relation zwischen Brechts „Öltank“ und Benjamins „Tankstelle“ leider nicht belegen. Auch ist des letzteren „Denkbild“ mehr als ein Kommentar zu Brechts Satire; es ist eine Fortführung im Bereich der Bildlichkeit (Öl) und eine brisante Neudeutung im kontroversen Diskurs um die Rolle der Technik und die Funktion des Intellektuellen.

Walter Benjamin

Tankstelle

Die Konstruktion des Lebens liegt im Augenblick weit mehr in der Gewalt von Fakten als von Überzeugungen. Und zwar von solchen Fakten, wie sie zur Grundlage von Überzeugungen fast nie noch und nirgend geworden sind. Unter diesen Umständen kann wahre literarische Aktivität nicht beanspruchen, in literarischem Rahmen sich abzuspielen – vielmehr ist das der übliche Ausdruck ihrer Unfruchtbarkeit. Die bedeutende literarische Wirksamkeit kann nur in strengem Wechsel von Tun und Schreiben zustan-

de kommen; sie muß die unscheinbaren Formen, die ihrem Einfluß in tätigen Gemeinschaften besser entsprechen als die anspruchsvolle universale Geste des Buches in Flugblättern, Broschüren, Zeitschriften und Plakaten ausbilden. Nur diese prompte Sprache zeigt sich dem Augenblick wirkend gewachsen. Meinungen sind für den Riesenapparat des gesellschaftlichen Lebens, was Öl für Maschinen; man stellt sich nicht vor eine Turbine und übergießt sie mit Maschinenöl. Man spritzt ein wenig davon in verborgene Nieten und Fugen, die man kennen muß.

*Ірмела ФОН ДЕР ЛЮЕ
Берлін (Німеччина)*

«ПРОЧУХАН» ДЛЯ ІНТЕЛІГЕНТІВ, АБО КРИТИКА ТЕХНІКИ У БЕРТОЛЬТА БРЕХТА І ВАЛЬТЕРА БЕНЬЯМІНА

З-поміж чималої кількості дебатів й суперечок, які точилися у двадцять роки в публіцистиці, фейлетоні та філософсько-культурно-теоретичній есеїстиці, у цій розвідці будуть виокремлені два аспекти, що за тривалим впливом та тогочасним резонансом важко переоцінити. Це дебати щодо технічного модернізму і суперечки навколо «ширшої у вільному польоті інтелігенції», а отже, дискусії, що поєднують принади й ризики техніки з питанням майбутнього і ролі інтелектуала в технізовано-модернізованому суспільстві.

З появою масштабної праці Хельмута Лете-на¹ «Як поводитися на холоді» (1994) з'явилося усвідомлення, що позиції стосовно окресленої теми жодним чином не виникають через політичну полярність «лівий» – «правий»; катарсисний вплив, яким наділяли машинізацію, технізацію й прискорення ритму життя, такі автори, як Юнгер і Бенн могли вітати по один бік, а Брехт і Беньямін по інший.

З надлишковою семантико-символічною атрибутикою точилися дебати передусім в світоглядній есеїстиці 20-х років. Ще експресіоністична лірика періоду до Першої світової війни містила образи вокзалів й електростанцій, сталевих конструкцій та осяйних багатоповерхівок, транспортних мереж мегаполісів і, подібних до монументальних «соборів модерну», торговельних центрів. Але тепер полеміка поширилася на царину «філософії техніки» у цілковито нових вимірах. Світоглядні та культурні концепти, що традиційно розглядалися в гуманістично-гармонійному світлі, раптом опинилися в тіні ризику «занепаду західної цивілізації» – цивілізації, над «теплими» цінностями якої нависла загроза винищення з боку «холодного», прагматичного, нещадно деперсоналізованого світу апаратів. Неквапливому плину впорядкованої і сконцентрованої на освіченому бюргерстві світобудови тепер протистоїть

машиноцентричний, автоматизований сучасний колектив, який в ім'я прогресу й швидкості мав би взяти верх над метафізикою й контингенцією². У цей вирій дискусій й дебатів навколо колосальних ідейних та політико-історичних перетворень були безпосередньо залучені письменники й інтелігенція Ваймарської республіки. По-перше, як апологети або критики. По-друге, як ті, хто має особисту причетність до справи, оскільки водночас йшлося про статус й визначення завдань і функцій інтелігенції.

Ми проілюструємо це на прикладі текстів двох друзів-письменників, чий філософський й письменницький спосіб мислення хоча й суттєво різнився, проте в ту пізню фазу Ваймарської республіки, про яку йдеться, ці митці мали багато спільного. В обох текстах йдеться про вище згаданий дискурс – техніка і роль інтелігенції. Це вірш і філософський етюд: відомий вірш Бертольта Брехта «Молитва 700 інтелігентів баку з оливою»³ («700 Intellektuelle beten einen Öltank an») та есе Вальтера Беньяміна «Бензоколонка» («Tankstelle»), що відкриває його збірку «Вулиця з одностороннім рухом».

Як розвивалися стосунки між Брехтом і Беньяміном, є достеменно відомою і ґрунтовно дослідженою темою. Захоплюючи, притаманні інтелігенції відволікаючі маневри, якими супроводжувалася ця дружба з боку третіх осіб – Гершома Шолема з одного боку та подружжя Адорно з іншого – є окремим питанням. Про це, як і, зрештою, загалом про взаємини Брехта і Беньяміна, вже все сказано Ермудом Віцислоу у праці «Беньямін і Брехт. Історія однієї дружби» (2004)⁴.

Спершу ми прокоментуємо обидва тексти окремо, з'ясуємо відмінності й паралелі, а потім розглянемо їх в контексті згаданого вище дискурсу.

1. Вірш Бертольта Брехта «Молитва 700 інтелігентів баку з оливою»

Хоча перше видання дев'ятистопного вірша містило приписку «З хрестоматії для жителів міст», за своїм сатирично-пародійним звучанням він суттєво відрізняється від цієї збірки віршів, яку можна було б охарактеризувати як «ліричний документ» нової діловитості. У великому коментованому виданні творів Брехта (GBA), а також в довіднику Яна Кнопфа (Brecht-Handbuch) знаходимо детальний виклад історії виникнення та публікації

¹ Helmut Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt/M. 1994.

² Див. Frank Trommler, *Technik, Avantgarde, Sachlichkeit. Versuch einer historischen Zuordnung*. In: G. Großklaus/ E. Lämmert (Hg.), *Literatur in einer industriellen Kultur*. Stuttgart 1989, S. 46-71.

³ Див. переклади вірша у рубриці БРЕХТ УКРАЇНСЬКОЮ (Прим. ред.)

⁴ Erdmut Wizisla, Benjamin und Brecht. *Die Geschichte einer Freundschaft*. Frankfurt/M. 2004.

вірша. Для нашої розвідки насамперед важливим є рік створення – 1927, який, по-перше, вказує на зв'язок у часі з роботою над «Хрестоматією», а також над низкою інтертекстуальних та інтермедійних праць періоду 1926 - 1930 років. Це роки, коли Брехт працював над новими редакціями «Вала» і «навчальними» драмами (Lehrstücke) (зокрема над фрагментом «Фатцер» і «Баденською навчальною драмою про згоду», а особливо над Lehrstücke «Захід» та «Переліт через океан» (в першій редакції: «Ліндберг»), а також над теорії радіо, над оперою «Розквіт і падіння міста Махогоні» та «Історіями про пана Койнера» в царині прози. Сучасні мас-медіа, радіо й кіно, експерименти на стику прози, лірики і драми, опери й театру – усі ці «спроби» характеризують творчість Брехта, починаючи з 1926 року. В цьому контексті брехтівський сатиричний вердикт благоговінню й преклонінню перед сучасною технікою розцінювався тією самою інтелігенцією як мало не нуліфікація власної діяльності або ж, принаймні, як критична самооцінка своєї праці. Ми обмежимося деякими зауваженнями щодо форми та змісту.

Структура вірша базується на вільному ритмі неоднакових за величиною строф, який, починаючи вже з другої строфи, перетворюється на молитву – гімн новому месії, Богу, який повернувся в образі бака з оливою. Текст пронизаний біблійними мотивами з Нового та Старого Заповіту: наприклад, триразове уславлення («Слава! Слава! Слава!»), постійне вживання хвалебного звертання «Ти» відсилає нас до християнських літургій, відчутна контрафакційна основа «Отче наш» звучить як кода в останній строфі («Почуй нас / І ізбави від лукавого духа»), виразно викарбовуються знамениті слова Христа в Гетсиманському саду, представлені в саркастичній модифікації: «Позбав нас нашого «Я»! / Хай оживе колективне ім'я! / А проте, не чого хочемо ми, / Але чого Ти». До біблійного матеріалу відносяться також вирази й сентенції: наприклад, алюзія на вислів Фрідріха фон Логая: «Gottes Mühlen mahlen langsam» – «Божі млини мелють поволі» або фраза Фрідріха Георга Клінгера: «kein Hund mehr hinter dem Ofen hervorholen» – «цим собаку не знадиш», «не залазити з теплої печі», – що вказує на пасивність або неважливість, дріб'язковість певної справи, повідомлення чи усвідомлення. Подібними є алюзії на висловлювання: «sich den Ast absägen, auf dem man sitzt» – «підтинати гілку, на якій сидиш» або «wächst kein Gras mehr» – «...то й кісток не збереш», «вже кістки травою поросли» – на позначення актів, пов'язаних з насиллям, або дій, які шкодять самому собі.

Ідейно і фактично текст поділений на дві частини: перші чотири строфи присвячені події, яка ознаменувала епоху «народження» – цього разу

не месії, а бака з оливою. Незвано й негадано прийшли сімсот інтелігентів, «волхвів», а решта ще в дорозі, тому що «Господь Бог явився знову / В образі й подобі бака з пальним». З п'ятої строфи починається по суті молитва, яка стає чимось більшим, ніж молитва, ніж хвалебна ода новому месії – Богові, який є водночас «потворним» і «преподобнішим», який зроблений не з «слонової кістки» чи «ебенового дерева», а з «заліза», який не є «незримим», ані «безкінечним», який приховує в собі не «сокровенне», а звичайне «пальне». В цьому псалмі новому Богові звучить моління про об'єднання, викорінення індивідуального, про перетворення цього натовпу богомільних в громаду за усіма завітами розрахунку.

На змістовому та інтенційному рівнях варто виділити такі особливості вірша:

1. Трьохзначна або потрійна перспектива: на початку маємо «ми»-групу, яка добровільно поспішає підкорятися новому Богові, баку з оливою, долаючи при цьому своє анахронічне існування. Це існування було самотнім, повільним і непотрібним, та зараз пробив час нової епохи. Поява нового Бога, якого ще вчора не було, та який сьогодні всіма й усім оволодів, змінила також форму й суть існування інтелігенції. Точніше кажучи, його поява призвела до істинного самоочищення інтелігенції. І – це вже друга перспектива, починаючи з четвертої строфи – це очищення має стати колективним очищенням. У третій, домінуючій перспективі божественне «Ти» возвеличується до Великого Очисника та Просвітителя. В біблійно-патетичному уславленні цього «Ти» – божественного бака з оливою – «прочухан для інтелігентів» набуває свого апогею. Водночас має місце критика культу техніки і сатиричне висміювання підлабузницьких пристосувань інтелігенції до технічного модерну.

2. Помітні мотиви екзистенціального, морального, етичного і політичного падіння. Все, що досі мало значення для інтелігенції, тепер нівелюється. Новий Бог зійшов на землю – і інтелігенція згуртовується в колектив, вона радо позбувається власної індивідуальності. В ім'я «електрифікації», «раціоналізму» й «статистики» вона жертвує своїми попередніми доменами: гуманізмом, чуттєвою культурою, індивідуальним розвитком, освітою, геніальною своєрідністю. Саме за участі інтелігенції цей безбожний світ створив собі нового Бога – уособлення раціоналізації й прогресу. І тепер цей світ оспівує його як зримого, залізного Бога, який піддається підрахунку і поряд з яким усі почуття й думки стають непотрібними й пустими.

3. Традиційна критика вбачала в брехтівському вірші уїдлиний докір «новій діловитості», тобто літературному стилю, який пропагував дотри-

мання смислового навантаження речей і фактів, естетичну раціональність, ясність, узгодженість, несуперечність і передбачуваність форм і функцій в житті та мистецтві. В цілому, ми погоджуємося з таким трактуванням, хоча й не схильні думати, ніби Брехт в своїй творчості цілком і повністю керувався зазначеними вище принципами « нової діловитості ». Набагато важливішою видається нам та обставина, що Брехт в своєму « псалмі » про місце інтелігенції в сучасному суспільстві висуває на перший план аж ніяк не ідолопоклонницьке ставлення до техніки, що набуло поширення у 1920-х роках. Під прицілом Брехта знаходиться така популярна і притаманна інтелігенції риса, як пристосовництво до влади, готовність преклоніння перед можновладством. Можновладство, яке робить представників інтелігенції зайвими або ж, у ліпшому випадку, розцінює їх як « інженерів душі ». В такому ракурсі брехтівський вірш постає як ліричний внесок до означеного дискурсу, що був зініційований відомою книгою Жюльєна Бенда « Зрада інтелектуалів » (1927) ⁵, а також рефлексіями Карла Мангайма про « ширяючу у вільному польоті інтелігенцію ». Як відомо, обидва філософи відстоювали думку про нейтральну позицію інтелігента щодо соціальних, політичних, ідеологічних вимог, визнаючи за ними священну роль аутсайдера, який стоїть осторонь усіляких догм і норм, а також різних постулатів про корисність та ефективність.

Ми у жодному разі не схилиємося до того, щоб, принагідно до цих запеклих дискусій, відгадувати чи впізнавати в брехтівському тексті ім'я тієї чи іншої партії. Для Брехта пізньої Ваймарської республіки були дійсно дуже важливими форми і можливості, якими автор намагався не лише прищепити свідомість про відповідальність мистецтва і його продуцентів у проблемах суспільного значення, а також загрози перемоги капіталістичного способу господарювання – більш за те, він вимагав цього від мистецтва і тих, хто творить мистецтво. В поле зору Брехта потрапляють пристосовницькі тенденції сучасного йому суспільства, які передбачають самозречення і втрату індивідуальності, проте обіцяють прогрес, які вітають пригноблення й експлуатацію та роблять їх дедалі більш дієвими, які разом з потенціалом звільнення людського фактору у праці призводять до відчуження від цієї праці. Брехт дає відповідь політиці пристосовництва до цих тенденцій, сатирично зображаючи балансуючу між опортунізмом і мазохізмом інтелігенцію, яка у своєму поклонінні механізованому Богу впадала у своєрідний транс за усіма зразками стародавніх культів, яка сподівалася й надалі функціонувати у стилі тра-

диційної метафізики в « сталевій клітці » модерну. У цьому зв'язку постає питання: як вирішити конфліктну ситуацію, що склалася? Її не вирішити шляхом преклоніння перед сучасною технікою, ані шляхом цюкування, до якого схилиються консервативні прошарки освіченого бюргерства. Ситуація не вирішиться, якщо зайняти позицію « ширяючої у вільному польоті інтелігенції » або ж якщо зректися цієї позиції в ім'я прогресу, ба навіть в ім'я певної партії. Розв'язок (бодай попередній) спробуємо віднайти в іншому тексті, у іншого автора.

2. Філософський етюд Вальтера Беньяміна « Бензоколонка »

Мова йтиме про перший текст із збірки « Вулиця з одностороннім рухом ». Філософська праця побачила світ у 1928 році і містила характерну посвяту: « Ця вулиця зветься вулицею Асі Лаціс, на честь тієї, яка, мов інженер, проклала її в серці автора ».

Збірка коротких, дуже концентрованих текстів є не лише афористичним зізнанням у коханні до російської революціонерки, але й водночас есеїстично-символічним ушануванням споруд і будівель, матеріального світу й реалій мегаполіса. Як зазначає Детлев Шьоткер, самі тексти утворюють, так би мовити, будівлі вздовж вулиці ⁶. Збірка не має об'єднуючого розповідного стрижня, вона організована за аналоговим і перформативним принципом та втілює таким чином ідею конструктивізму, а саме зіставлення мистецтва і техніки у сфері есеїстично-нарративного. Як і в проаналізованому вище сатиричному вірші Брехта, Беньямін у збірці і, зокрема, у вступному тексті до неї, переймає домінуючі мотиви й моделі сприйняття технічного модерну, протиставляючи апологетично-естетичним тенденціям субверсивно-рефлексійну критичну позицію.

Розглянемо деякі особливості твору.

Невеликий текст вже на синтаксичному рівні наочно демонструє тему, про яку йдеться. Послідовно, речення за реченням презентуються твердження, обґрунтування і наслідки – і все це не в абстрактно-логічній формі, а в есеїстично-символічному представленні.

1. Не влада переконань (можемо доповнити: догм, метафізичної достовірності, моральних цінностей), а « влада фактів » визначає організацію, « конструкцію » життя. Вже саме словосполучення « конструкція життя », з якого починається етюд, є показовим і консеквентним, оскільки акцентує на одному з центральних понять західного мис-

⁵ Jan Knopf (Hg.), Brecht-Handbuch in fünf Bänden. Bd. 2 (= Gedichte), Stuttgart 2001, S. 144-146.

⁶ Dt. Ausgabe: Julien Benda, Der Verrat der Intellektuellen. Mit einem Vorwort von Jean Améry. Frankfurt/M. 1988.

лення і, зокрема, філософії XX століття: поняття «життя» є продуктом «конструкції», а не «творіння» (тим паче божого «творіння»), воно не є провидінням долі чи випадку. Вирішальними для «конструкції життя» є саме факти. Ще ніколи в історії людства та свідомості факти не відігравали такої важливої ролі. Так, для формування переконань вони досі взагалі не бралися до уваги. Мова йде про ті потужні «факти», що беруть витoki зі сфери економіки і техніки, а отже, зі світу машин і раціонально-холодного розрахунку.

2. Ця радикальна зміна в «конструкції життя» спричинила перетворення у сфері духовній, в мистецтві та літературі. Якщо літературна діяльність залишатиметься в своїх інтелектуальних рамках, то стане безплідною, беззмисловою, даремною. Лише за умови «постійної зміни письма і дії» стає можливою «повноцінна ефективність літератури».

3. «Претензійний універсальний жест книги» безнадійно застарів. На зміну йому мають прийти «незначні форми»: листівки, брошури, журнальні статті, плакати. Лише засобами цієї «актуально точної мови» можна бодай якось вплинути на «потужний апарат суспільного життя».

4. Подекуди виникає враження, ніби Беньямін метафорично пропагує тезу про письменника як класового борця, співця партійної лірики і поетичної пропаганди. Проте заключні рядки проливають інше світло на суть речей.

5. Узагальнене поетичне поняття на позначення технічно й економічно радикально зміненого світу вже прозвучало. Це – **«потужний апарат суспільного життя»** – своєрідно організована конструкція, яка не впорядкована як гармонійне ціле і не є наслідком божого творіння, хоча й, можливо, видається нам чимось незримим і незбагненим. «Суспільне життя» постає у формі гігантського апарата, величезної машини. Візуальним відповідником цього мовного образу можуть бути, створений в експресіоністичній манері, німий фільм Фріца Ланга «Метрополіс» (1925/26) або «Симфонія великого міста» (1927) Вальтера Рутмана. Цей апарат потребує «думок» і «поглядів» для успішного функціонування механізму. Вони – ніби пальне для машини. Без нього механізм не працюватиме. Проте, щоб досягти бажаного результату, пальне слід подавати дозовано і у потрібні місця.

Останні рядки тексту в яскраво вираженій символічній манері містять філософсько-моральне вчення, запозичене з однієї невеликої історії. **«Не треба ставати до турбіни і заливати в неї бензин. Достатньо лише потрохи вприскувати його у ті тасмні нюти і пази, про які потрібно знати».** Цілком очевидно, що есе спрямоване проти автономно-естетичної традиції буржуазного

мистецтва, за якою мистецтво має зосереджуватися на власному культурному продукуванні. З іншого боку, Беньямін не виступає прихильником ідеї самозречення митця в ім'я політичної партії або, так званого, суспільного прогресу. Цілком в дусі футуризму і естетичного конструктивізму, для яких звернення до медійних засобів і можливостей технічного модерну вже стало продуктивною тенденцією, цю традицію віртуозно підхоплює і даний філософський етюд Беньяміна. Автор не проголошує самозречення митця і інтелектуала, а радше закликає до самоствердження їх в новій поетично-есеїстичній якості при одночасному визнанні необхідності, ба навіть експертного статусу митця. Адже лише він – митець – знає нюти і пази суспільного життя, куди має потрапляти пальне. Його поетично-інтелектуальні «погляди», що старанно продукуються, а потім вміло, доречно застосовуються, гарантують бездоганне функціонування апарата. Ця якісно нова функція інтелігента в добу модернізму – а саме з нею ми маємо, мабуть, тут справу – розміщує митця в центрі гігантського механізму, який, однак, не спроможний функціонувати ані автореферентно, ані необмежено масштабно. Тобто, Беньямін не агітує за самозречення митця, а за зміну його самоусвідомлення; не за самопожертву в ім'я нового Бога або нової партії, а за кардинальну переоцінку власних можливостей і знань. Така переоцінка полягає не лише в здатності абстрагуватися від світу політики й дійсності, перебуваючи у світі «чистого духу», вічних цінностей, світі доброго, прекрасного і правдивого. Вона полягає в постійній зміні «письма і дії» – як пише Беньямін – тобто, у творенні текстів, які як життєво необхідні «погляди» у точно дозованій кількості і у правильних місцях підтримували б життєздатність «потужного апарата суспільного життя».

Тепер лишається з'ясувати питання заголовка. Звичайно ж, він сприймається як «*inscriptio*», але в якому значенні? Чи є «бензоколонка» свого роду топографічним еквівалентом тієї нової і єдино прийнятної форми письма, що здатна змінити «конструкцію життя», тобто, листівки, плакати, брошури і газетні публікації? Або можливо, в образі «бензоколонки» сконцентрований, знову ж таки алегорично, «потужний апарат суспільного життя»?

Це питання лишаємо відкритим, натомість спробуємо на закінчення звести до спільного знаменника проаналізовані особливості обох текстів і спроектувати їх у площину того контексту, про який мовилося на початку.

1. В обох текстах наявна відмова від автономно-естетичної мистецької програми. Якщо Брехт в сатиричному руслі розглядає саможертвоне преклоніння перед новим Богом, то Беньямін по-

етично й політично відстоює позицію ініціативної обачності: на зміну інтелектуально й політично беззмістовного, ба навіть фатального, боготворіння бака з оливою приходить естетично й політично обізнана тактика поводження з його вмістом – пальним.

2. В наступально-агресивній манері використання біблійно-літературних мотивів, засобів мовного увиразнення та універсальних образів реалізується брехтівська сатирична атака на абсурдний й жалюгідний колективізм інтелігенції; в логічно-послідовній, дедуктивно-аргументованій площині філософського етюду Беньяміна реалізується традиція символічного літературного мистецтва.

3. Обидва тексти можна розглядати в єдиному контексті повчальної художньої творчості, адже, очевидно прослідковується поетично-політична динаміка від преклоніння перед баком з пальним до розумного використання бензоколонки. Брехтівська сатира при цьому бере за основу Старий і Новий заповіді; Беньямін споруджує цілком в дусі модернізму «образний монумент», наслідуючи при цьому символіку бароко.

4. Традиція і модернізм, що зішлись в поєднку за нового Бога – техніку, – в контексті реферованого дискурсу знаходяться в позиції суперництва. А в констеляції «Брехт – Беньямін», в контексті сатиричного вірша і філософського етюду, а отже, в картині світу бака з пальним та бензоколонки традиція і модернізм постають у зовсім іншому світлі: сатира на самозречення інтелігенції перетворюється на захисну промову винятковості інтелігенції і їх особливої ролі в суспільному апараті.

5. І на завершення:

Як відомо, Беньямін був великим поціновувачем брехтівської лірики. Є великий проект коментарів вибраних поезій з «Домашніх проповідей», «Хрестоматії для мешканців міст» і «Свендборзьких віршів». Ці коментарі мали з'явитися в московському «Слові», проте в умовах війни не були опубліковані. Лише балада про Лао-Цзи та коментар до неї Беньяміна вийшли друком у квітні 1939 року в одній швейцарській газеті і набули помітного резонансу в французьких таборах для інтернованих.

В історично-філологічній площині навряд чи можна підтвердити взаємообумовлений зв'язок між брехтівським «баком з оливою» і беньяمینовською «бензоколоною». Зрештою, етюд про останню є дещо більшим, ніж коментарем до брехтівської сатири: це черговий щабель в царині образності (пальне) і разом з тим нове тлумачення й актуальний погляд на дискусійне питання ролі техніки і функції інтелігенції.

Вальтер Беньямін

Бензоколонка

Конструкцію життя визначає наразі не влада переконань, а радше влада фактів. А саме таких фактів, які майже ніколи і ніде не ставали основою для переконань. За таких обставин істинна літературна діяльність не може лишатися в своїх літературних рамках – це було б звичним проявом її безплідності. Повноцінна ефективність літератури стає можливою лише за умови постійної зміни письма і дії; такі незначні літературні форми, як листівки, брошури, журнальні статті та плакати, що за своїм впливом в активних спільнотах є напрочуд слухними і дієвими, мають прийти на зміну претензійному універсальному жесту книги. Мабуть, лише ця актуально точна мова відповідає потребам часу. Думки і погляди для потужного апарату суспільного життя – ніби бензин для машини; проте не треба ставати до турбіни і заливати в неї пальне. Достатньо лише потрохи сприскувати його у ті таємні нюти і пази, про які потрібно знати.

З німецької переклала Лариса Федоренко

у «Раммштайн» чуємо:

Und der Haifisch der hat Tränen
Und die laufen vom Gesicht
Doch der Haifisch lebt im Wasser
So die Tränen sieht man nicht.

*Анна МОРГАЧОВА
(Донецьк)*

БЕРТОЛЬТ БРЕХТ, КУРТ ВАЙЛЬ ТА СУЧАСНА МУЗИЧНА МАСОВА КУЛЬТУРА

Один з феноменів Бертольта Брехта полягає у тому, що його творчість може похизуватися безприкладною популярністю серед сучасних представників поп-культури в музиці. Необхідно відзначити, що згаданий феномен навряд чи міг з'явитися та існувати без співпрацівника Брехта – композитора Курта Вайля.

Підсумком творчої спільки цих двох видатних митців стала величезна кількість музичних п'єс різного художнього значення та різного рівня популярності. Так, наприклад, «Морітат про Мекі Ножа» з п'єси «Трьохгрошева опера» перетворився на справжній світовий хіт та безліч разів була інтерпретована з дня прем'єри «Тригрошевої опери» 31 серпня 1928 року, як у складі п'єси, так і в якості самостійної пісні. Німецькою мовою Морітат про Мекі Ножа виконували такі співаки та співачки як Лотте Леня, Уте Лемпер, Ернст Буш, Гільдегард Кнеф, Дагмар Краузе, Гізела Май та інші. Серед німецьких виконавців треба особливо відзначити Лотте Леня, Уте Лемпер та Дагмар Краузе. Перша з них, дружина Курта Вайля, виконувала майже усі його пісні. Уте Лемпер та Дагмар Краузе належать до пізнішого покоління та стали відомими своїм виконанням пісень Брехта та Вайля понад усе інше. Проте, ці співаки займають нішу, яку тільки умовно можна віднести до категорії популярної музики як музики для мас. Якщо звернутися до сучасної німецької дійсно масової музики, то треба сказати, що Морітат про Мекі Ножа не уникнув уваги скандальної групи «Раммштайн». Замість того, щоб запропонувати ще один варіант Морітату, автори пісні «Акула» (2009) грають із рефреном пісні Брехта і Вайля. Замість:

Und der Haifisch, der hat Zähne
Und die trägt er im Gesicht
Und Macheath, der hat ein Messer
Doch das Messer sieht man nicht,

До цього мушу додати, що музика та решта тексту пісні «Акула» не мають нічого спільного із твором Брехта та Вайля.

Найвідоміша англomовна версія Морітату, мабуть, належить Луїсу Армстронгу, який репрезентував цю пісню у американському хіт-параді у 1956 році. Але у США Морітат перш за все пов'язаний з іменем Боббі Даріна, який записав його на два роки пізніше (англійський текст написаний Терком Мерфі). А слідом за версією Еллі Фітцджеральд, яка вийшла у 1960 році, прямує цілий водоспад найрізноманітніших чи, навпаки, як близнюки, схожих один на одного, Морітатів у виконанні популярних співаків та акторів, таких як, наприклад, Бінг Кросбі, Френк Сінатра, Мерієн Фейтфул (яка має особливу пристрасть до текстів Брехта), та зовсім молодих виконавців, актуальних та успішних сьогодні, таких як Робі Вільямс, Стінг, Нік Кейв чи канадський співак Гару, який став відомим завдяки ролі Квазімодо у мюзиклі «Собор Паризької Богоматері». Морітат про Мекі Ножа також включений у деякі саундтреки. Пісня лунає у голлівудському фільмі «За морем» - байопіку про життя Боббі Даріна. Поп-ідол американської молоді 1950-60хх років втілюється Кевіном Спейсі, який виконує усі пісні саундтреку, серед яких і Морітат. У французькій стрічці Жака Одьєра «Пророк» пісня Брехта та Вайля виконується Джиммі Дейлом Гілмором, який, на відміну від більшості інших інтерпретаторів, надає кантрі-версію. Треба відзначити, що варіанти Морітату про Мекі Ножа, які я тут коротко окреслила, далеко не вичерпують усього океану численних Морітатів, а також, що майже усі музичні номери з «Трьохгрошевої опери» частіше чи рідше викликали зацікавленість сучасних музикантів.

Інша пісня, чия популярність у сьогоденній поп-культурі може бути порівняною із популярністю Морітату про Мекі Ножа – «Сурабайя, Джонні». Цей зонг походить з мюзиклу «Хеппі енд» (прем'єра відбулася 02 вересня 1929 року у Берліні). Після кількох показів мюзикл був знятий зі сцени, але у 1977 році поставлений англійською мовою на Бродвеї. Пісня стала популярною, не зважаючи на мелодичну вишуканість (чи завдяки їй?) та надзвичайну складність. Її популярність може деякою мірою бути поясненою простотою тексту, оскільки «Сурабайя, Джонні» - це ні що інше, як історія нещасливого кохання обманутої дівчини. Німецькою мовою цей зонг виконували

Лотте Леня, Уте Лемпер, Дагмар Краузе та інші. Існує щонайменше два переклади англійською мовою: Майкла Файнгольда та Френка МакГіннесса. Саме у перекладі Файнгольда цю пісню виконує Мерієн Фейтфул. Платівка цієї англійської акторки та співачки під назвою «Блюз двадцятого століття» (1997) може слугувати репрезентативною вибіркою робіт Брехта та Вайля, які закріпилися у світі сучасної поп-музики. У названій платівці серед 15 треків знаходиться 7 пісень Брехта та Вайля англійською мовою, серед них вже згадані Морітат про Мекі Ножа, «Зурабайя, Джонні», а також «Алабама», «Піратка Йенні», «Пісня лососини», «Балада про солдатську жінку» та «Прощання вуличних співаків».

Інша прихильниця творчості Брехта, чи, скоріше, Вайля – канадська співачка грецького походження Тереза Стратас. Стверджують, що співачка-сопрано обіцяла дружині Курта Вайля, Лотте Леня, на її смертному одрі зробити все, щоб продовжити життя музики Курта Вайля. Отже, «Зурабайя, Джонні» знаходиться на її диску «Стратас співає Вайля» (1991), разом із іншими піснями з «Хеппі Енду», «Тригрошової опери», «Зльоту та занепаду міста Махагоні». Джазові інтерпретації пісень Брехта та Вайля, написані для класичного чи джазового набору інструментів, формують одну з фасеток сучасного осмислення їхньої спільної творчості. Але існує інша, якісно не менш значуща, хоча не настільки об'ємна кількісно. Оскільки концепції та ідеї Бертольта Брехта завжди асоціювалися із бунтом, інноваціями, сенсаціями та прогресом, немає нічого дивовижного у тому, що музикальні жанри та їх представники, що адаптували творчість Брехта на той чи інший кшталт, також втілюють дещо бунтівницьке, інноваційне, сенсаційне та прогресивне. Невипадково мелодії та аранжировки Курта Вайля були переважно джазовими, адже джаз від свого початку був не чим іншим, ніж контра-музика, музика для бунтарів та молодих. Але у часи, коли на музичному горизонті з'являються такі постаті, як Джим Моррісон, Девід Боуї чи, скажемо, П. Дж. Гарві, джаз вже давно залишає позаду важкий шлях від парії у музиці до традиційного, навіть, деякою мірою, елітарного жанру. Тому для вище названих виконавців пісні Брехта та Вайля були привабливими, перш за все, не за рахунок музичної свіжості їхніх мелодій, а через викривальний пафос їхніх текстів.

«Алабама зонг», також відома як «Віскі-бар» походить з Брехтівської збірки «Збірка проповідей» (1927) і була пізніше адаптована Куртом Вайлем для опери «Піднесення та занепад міста Махагоні» (прем'єра 9 березня у Ляйпцигу). Написаний Брехтом у 1925 році текст був перекладений англійською Елізабет Гауптман. З тих пір пісня була виконана у різних версіях безліч разів.

Німецькою її співали, зрозуміло, Лотте Леня, Уте Лемпер, Дагмар Краузе та ін. Існують французькі версії, варті бути згаданими. Одна з них належить Жаку Іжлену та Катрін Соваж, які записали пісню для їхнього альбому, присвяченого Борису Віану (із французьким текстом Бориса Віана). Іншу кавер-версію виконувала Даліда у 1980-ті. Ніна Сімон заспівала «Віскі-бар» на живому шоу Ронні Скотта у 1984, і навіть така одіозна фігура, як Мерлін Менсон, включив цю пісню до свого живого виступу у 2003 році. При цьому треба відзначити, що його виконання вирізнялося пристойністю та традиційністю.

Але дві найпопулярніші інтерпретації «Алабами» були створені двома музикантами з Великої Британії, чий імена вже давно стали культовими. Йдеться про «поганого хлопця» від рок-музики Джима Моррісона («The Doors») та про ексцентричного інтелектуала рок- та поп-сцени Девіда Боуї.

Версія «The Doors» з'явилася у 1967 році на дебютному альбомі групи. Джим Моррісон змінив рядки «Show me the way to the next pretty boy» [2, 508] на «Show me the way to the next little girl», оскільки ліричне «я» природним чином змінюється з жіночого та множини, як це продиктоване п'єсою, на чоловіче та однину, що відповідає постаті виконавця. Остання строфа («Show us the way to the next little dollar» [2, 508]) була відкинута Моррісоном. Щодо музики, то аранжировка значно відрізняється від створеної Вайлем. Моррісон вирівняв дисонантні шорсткості, що були притаманні акомпанементу Вайля, та зробив музичний малюнок зонгу більш гармонійним.

Але, якщо Джим Моррісон, здається, мав нахил до серйозної поезії а ророс (наприклад, його пісня «Кінець ночі» є ні чим іншим, як уривком з Блейківських «Пісень невинності»), то Девід Боуї є справжнім фанатом саме творчості Бертольта Брехта.

«Алабама» у виконанні Боуї з'явилася на стороні В одного з найпопулярніших його альбомів «Space Oddity» (1980), і це не єдиний раз, коли співак звернувся до пісень Бертольта Брехта у своїй творчості.

Інший вірш з «Збірки проповідей», для якого написав музику Курт Вайль, викликав зацікавленість у Боуї, а саме «Про дівчину, що потонула». Справа у тому, що у 1981 році Боуї випустив платівку «Ваал», також відому як «Девід Боуї у «Ваалі» Бертольта Брехта». Платівка складається з пісень на вірші Брехта, написані їм до п'єси «Ваал». Англійський композитор Домінік Малдауні зробив нові музичні партії для усіх треків окрім пісні «Про дівчину, що потонула» - для неї залишили музику Вайля. Авторами перекладу текстів Брехта були Ральф Мангейм та Джон Віллетт.

Мій огляд творчості Бертольта Брехта у сучасній обробці не був би повним без згадки про ще один твір – пісню під назвою «А що отримала

солдатська жінка?». Цей текст походить з драми «Швейк у другій світовій війні», написаній Брехтом у вигнанні у 1943 році (прем'єра відбулася 22 травня 1959 у Франкфурті-на-Майні). Композитором був Ганс Ейслер за виключенням пісні «А що отримала солдатська жінка?», яку поклав на музику Курт Вайль. Якщо говорити про анти-воєнний пафос поезії Брехта, то цей вірш є, мабуть, одним з найбільш патетичних. У декількох строфах йдеться окреслюється просування фашистських озброєних сил по Європі та їх поразка у Росії. У кожній строфі повторюється питання «А що отримала солдатська жінка?» Надалі послідовно згадуються Прага, Варшава, Осло, Роттердам, Брюссель, Париж, Тріполі, звідки солдат-мародер надсилає своїй жінці подарунки. Насамкінець з Росії вона отримує траурний серпанок [2, 1920].

Англомовний варіант цієї пісні набув більшої популярності, ніж німецькомовний. Цей твір виконувався Меріен Фейтфул (запис на вже згаданій платівці «Блюз двадцятого сторіччя»). Але пісня залишається відомою досить широкому загалу завдяки англійській виконавиці Поллі Джин Гарві, яка заспівала її для збірки, присвяченої Курту Вайлю «Вересневі пісні» (1997). Як манера співу, так і музична інтерпретація П. Дж. Гарві має мажоризм забарвлення, яке відмінно відповідає настрою тексту, заданому Брехтом, адже це квінтесенція здобутків фашистської Німеччини у другій світовій війні.

Щодо текстів, створених для покладання на музику, Бертольт Брехт одного разу написав, що вони не приносять авторові ані грошей, ані визнання [3, 408]. Якщо сьогодні подивитися на сумісний доробок Брехта та Вайля в усьому його різноманітті, то можна заперечити твердження Брехта, ніби ім'я автора ніколи не з'являється на платівках, а значення тексту доже легко перевертати, якщо значення музики отримує перше місце [3, 408]. Оскільки авторське право знаходиться сьогодні на іншому рівні розвитку, якщо порівнювати його стан з часами Брехта, то сьогодні, більш ніж за п'ятдесят років після смерті митця, його поезії, покладені на музику Куртом Вайлем, примушують сучасного слухача замислитися.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Brecht, Bertolt. Alabama-Song // Brecht, Bertolt. Gesammelte Werke in 20 Bänden, Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1990. – Bd. 2. – S. 504.
2. Brecht, Bertolt. Soldier's wife // Brecht, Bertolt. Gesammelte Werke in 20 Bänden, Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1990. – Bd. 5. – S. 1920.
3. Brecht, Bertolt. Texte für Musik // Brecht, Bertolt. Gesammelte Werke in 20 Bänden, Frankfurt-am-Main: Suhrkamp, 1990. – Bd. 19. – SS. 407 – 408.

Віталій НАЗАРЕЦЬ
(Рівне)

АДРЕСОВАНІ ЖАНРИ ЛІРИКИ У ТВОРЧОСТІ БЕРТОЛЬТА БРЕХТА

Теоретичне поняття «адресована лірика» увійшло в літературознавчий обіг нещодавно, на початку ХХІ ст. [1, 2, 3, та ін.]. Феномен адресованої лірики найчастіше розглядають у контексті уявлень про метажанровий спосіб буття і, відповідно, теоретичної каталогізації поетичних творів постнормативної епохи.

Метажанр можна визначити як таке синтетичне художнє утворення, яке вбирає до себе ряд окремих жанрів, споріднених за певними структурно-семантичними ознаками. До подібної синтетичної сполуки відноситься і адресована лірика як загальне означення такого метажанрового утворення, що вбирає до себе поетичні жанри з підкресленою адресною настановою, інакше кажучи – жанри, в яких предметом зображення виступає комунікація із внутрішньотекстовим адресатом.

В цілому, узагальнюючи класифікацію типів комунікативної організації ліричного твору, можна зробити висновок про подвійну семантичну природу реалізації принципу адресованості в поетичному тексті. З одного боку, кожен художній текст є принципово адресованим, оскільки створюється автором з розрахунку на потенційне його читацьке сприйняття. Даний тип комунікативної організації твору ще називають зовнішнім або зовнішньотекстовим, оскільки фактор адресації тут хоча й присутній, але не може служити предметом специфічної авторської рефлексії, точніше предметом художнього зображення.

З іншого боку, поряд із цим, зовнішньотекстовим (авторсько-читацьким) типом комунікації в поетичних текстах може бути представлений й принципово інший за своєю семантикою тип, так би мовити – внутрішньотекстовий, у якому адресація виступає не як риторичний прийом, а як специфічний предмет зображення, як певна комунікативно-семантична стратегія, що підпорядковує собі усі структурні елементи художньої організації твору.

У даному типі комунікативна структура твору суттєво ускладнюється і набуває ознак свого роду подвійної адресації, оскільки крім зовнішньотекстового адресата (читача) тут з'являється ще й внутрішньотекстовий адресат (особа, до якої безпосередньо звертається автор, спрямовуючи на її адресу зміст свого послання).

Таким чином, внутрішньотекстовий тип комунікативної організації, як і зовнішньотекстовий, в кінцевому рахунку апелює до певного ідеального біографічного адресата (читача), але, на відміну від зовнішньотекстового, робить це не прямо, а опосередковано, у формі звернення до третьої, «сторонньої» особи, внутрішнього адресата, який у даному разі виступає специфічним смисловим посередником між початковим відправником змісту повідомлюваного (тобто автором) й його кінцевим отримувачем (тобто читачем).

У поетичних моделях комунікативної організації лірики твори з внутрішньотекстовою комунікацією найбільш тісно співвідносяться з виокремлюваним різними дослідниками так званим апелятивним типом тексту, тобто таким, в якому принцип адресації реалізує себе у формі безпосереднього, витриманого упродовж усього твору звернення адресанта (автора) до його внутрішньотекстового адресата.

Ліричний спадок Б. Брехта нараховує близько п'ятидесяти поетичних текстів так званого апелятивного типу. Значна частина з них (близько половини) містить елемент адресації вже у заголовковому комплексі, побудованому у формі звернення: «Обращение к властям», «Борцам концлагерей», «Бедным одноклассникам из предместья», «К потомкам», «Обращение умирающего поэта к молодым», «Моим согражданам» та ін. Водночас, принципи адресації, реалізовані у їхній художній формі, мають різний характер та відмінну адресатну спрямованість.

Специфічними ознаками художньої адресації в поетичних текстах Б. Брехта у цілому можна вважати, по-перше, доволі хитку межу, яка розділяє поняття зовнішньотекстового і внутрішньотекстового адресата, по-друге, загострену публіцистичність самого характеру адресації, спрямованої у більшості випадків не на індивідуалізовану, а на масову аудиторію.

Чітке виокремлення зовнішньотекстового і внутрішньотекстового адресата в поетичних творах (і не лише Б. Брехта), дійсно, є доволі проблематичним, і в першу чергу повинне враховувати міру персоналізації зазначеного у тексті адресата. Так, у творі Б. Брехта «Против соблазна» адресат гранично узагальнений:

Не смейте поддаваться соблазну!
Дорога назад не ведет.

/.../

Не смейте поддаваться обману!

Срок малый у жизни, увя.

/.../

Не смейте поддаваться надежде!

Ведь времени мало у вас... [4: 80-81].

Ознак будь-якої персоналізованості такого типу адресат не виявляє, зрозуміло, що звернення автора адресовано всім і кожному, тобто людині як такій. Відтак, подібний образ адресата, хоча й зазначений внутрішньотекстово, фактично є зовнішньотекстовим, образом, який, власне, співпадає з образом читача.

З достатньо широкою, хоча й дещо меншою мірою узагальненості представлений образ адресата у творі Б. Брехта «Большой благодарственный хорал»:

Люди, воздайте хвалу наступающей ночи.

Близок предел

Всех ваших суетных дел.

Жизнь ваша на день короче.

Пойте хвалу насекомым, животным и птицам.

Всем им, как вы,

Жившим среди сочной травы.

С жизнью придется проститься. [4: 60].

«Люди», до яких звертається автор, це, з одного боку, певна узагальнена спільнота, співвіднесена у тому числі й з образом позатекстової читачької аудиторії, з іншого боку, в контексті самого твору, даний адресат сприймається не як людство у цілому, а як певна екзистенційно виокремлена категорія, образ якої окреслюється у контексті виразно загостреної релігійно-апокаліптичної символіки. Такого типу образ можна назвати амбівалентним, він перебуває немовби на межі між зовнішньотекстовим і внутрішньотекстовим образами адресата.

Значною мірою амбівалентним, але з ознаками ще більш підкресленої персоналізації виступає в ліриці Б. Брехта третій тип адресата, представлений, наприклад, у творі «Не оставляй следов»:

Отстань от товарищей на вокзале,

Застегнув пиджак, беги раненько в город.

Сними квартиру и, когда постучит товариш,

Не открывай, о, не открывай дверей.

Наоборот,

Не оставляй следов.

Встретив родителей в городе Гамбурге или еще где,

Мимо пройди, как чужой, за угол заверни, не узнав.

На глаза натяни шляпу, подаренную ими.

Не показывай, о, не показывай лица.

Наоборот.

Не оставляй следов [4: 83].

З одного боку, як і у перших двох випадках, адресат твору – власне неназваний і узагальнений,

водночас в тексті міститься чимало географічних, соціальних, екзистенційних прикмет, які з достатньою певністю персоналізують образ адресата твору і дозволяють ідентифікувати його як німця, сучасника і ідейного однодумця автора. Міра персоналізації представленого у даному творі образу дає усі підстави співвідносити його з внутрішньотекстовим типом адресата.

Специфічний тип брехтівського ліричного адресата – здебільшого узагальненого, хоча й з різною мірою персоналізації, – суттєво визначає той загострено публіцистичний характер адресатії, який притаманний його ліриці. Адресовані поетичні тексти Б. Брехта майже завжди є ідейно тенденційними, риторичними і навіть дидактичними, розрахованими на масову і перш за все політично свідому аудиторію. Можливо саме тому більшість адресованих текстів Б. Брехта генетично або пов'язані із його театральними зонгами (окремі зонги, власне, і є класичними взірцями адресованих текстів, як то «Пиратка Дженни, или мечты судомойки», «Чем жив человек»), або ж апелюють до художньої контамінації із риторичними жанровими формами нормативної епохи: «Гимн богу», «Большой благодарственный хорал», «Из «Хоралов о Гитлере». Симптоматичним у цьому контексті виглядає й заголовок поетичного мікроциклу Б. Брехта «Колыбельные песни». Жанрова орієнтація, підкреслена у заголовку, різко контрастує з жанровою модальністю самого тексту, побудованого у формі рольової полемічної інвективи, яку у розмові із сином мати адресує перш за все політично свідомому читачеві.

Найчастіше літературознавці виокремлюють три основні жанрові форми адресованої лірики – послання, віршований лист і присвяту. Провідною з них (принаймні, в кількісному відношенні, а також у теоретичних рефлексіях дослідників) виступає послання, яке, фактично, й сприймається як інваріантна модель адресованої лірики. Дійсно, саме послання, на думку дослідників, у найбільш відчутній формі концентрує у собі «родові» генологічні ознаки адресованої лірики: підкресленість адресної настанови, наявність внутрішньотекстового адресата, імітація діалогу між автором і адресатом, маркованість адресної настанови заголовком вірша та численними формами введення до тексту «зверненого слова». В двох інших жанрових формах адресованої лірики – присвяті і віршованому листі ці ознаки або не виявляють себе так чітко, або ж виступають у дещо ослабленій (з точки зору підкресленості адресної настанови) формі.

Усі три жанрові форми адресованої лірики мають й свої тематичні модифікації. В адресованій ліриці Б. Брехта, безумовно, домінує тип громадянського послання переважно з дидактичною

(«Большой благодарственный хорал», «Против соблазна», «Оставьте ваши мечты...», «Обращение к властям», «Ни единой мысли не тратьте на то, что нельзя изменить», «Не требуйте слишком большого ума», «Шатким», «Примкнувшим», «Советы художникам касательно судьбы их произведений во время будущей войны», «К потомкам», «Немецким солдатам на восточном фронте», «Моим согражданам» та ін.) або інвективної («Гимн богу», «О деньгах», «Ах, доктор...», «Из «Хоралов о Гитлере», «Германия» та ін.) настановою. Епізодичними є випадки звертання поета до громадянського послання з одичною настановою («Борцам концлагерей», «Послание товарищу Димитрову в те дни, когда он боролся с фашистским судом в Лейпциге», «Великий Октябрь» та ін.), дружнього («Другу стихотворцу», «Обращение умирающего поэта к молодым» та ін.), любовного («Когда распались мы на ты и я...», «Любовная песня плохих времен» та ін.) послання.

Жанрова форма віршованого листа у поетичній творчості Б. Брехта репрезентована таким його тематичним різновидом як лист інформативного типу. Подібний віршований лист композиційно й тематично спирається на основні структурно-семантичні контури приватного, прозового листа, а декларована ним діалогічна настанова спрямовується на вираження саме об'єктивованої інформації, тобто такої, що має на меті не авторську саморефлексію, а певний зовнішній по відношенню до неї зміст, що стосується інформаційних запитів адресата або необхідності його характеристики. Лист інформативного типу представлений в адресованій ліриці Б. Брехта двома творами: «Письмо драматургу Одесу» і «Письма о прочитанном».

Представлена в поетичному спадку Б. Брехта і жанрова форма присвяти, зокрема, ситуативної. Адресний характер ситуативної присвяти визначає ситуація, привід, що обумовили бажання адресанта відгукнутися на них певним ліричним волевиявленням. Приводом для створення ситуативної присвяти зазвичай виступає та чи інша приватна, побутова подія, що характеризує обставини повсякденного – ділового, дружнього, родинного, інтимного спілкування автора та його адресатів, або подія, яка викликала серед громадськості певний суспільно-значимий резонанс. Зразками ситуативної присвяти в адресованій ліриці Б. Брехта є твори: «Сонет к новому изданию Франсуа Вийона», «На смерть борца за мир», «После смерти моей сотрудницы М. Ш.», «На самоубийство изгнанника В. Б.» та ін.

Таким чином, в поезії Б. Брехта представлені усі жанрові форми адресованої лірики. При цьому домінантною жанрово-тематичною модифікацією адресованої лірики у Б. Брехта виступає тип громадянського послання з дидактичною або

інвективною настановою. Аналіз адресованої лірики Б. Брехта варто продовжити у площині дослідження проблеми ліричного адресата його поетичних текстів.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Артемова С. Ю. Лирическое послание в литературе XX века : поэтика жанра : дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / Светлана Юрьевна Артемова; Тверской государственный университет. – Тверь, 2004. – 175 с.
2. Дмитриев Е. В. Фактор адресации в русской поэзии XVIII начала XX вв. : дис. ... доктора филол. наук: 10.01.01. / Дмитриев Евгений Владимирович; Международный независимый эколого-политологический университет. – М., 2004. – 348 с.
3. Боровская А. А. Жанровые трансформации в русской поэзии первой трети XX века. Дис. ... доктора филолог. наук : 10.01.01. / Боровская Анна Александровна; Астраханский государственный университет. – Астрахань, 2009. – 527 с.
4. Брехт Б. Стихотворения. Рассказы. Пьесы. Библиотека всемирной литературы. Серия третья. Том 139. / Б. Брехт. – М.: Художественная литература, 1972. – 816 с.

*Марина ОРЛОВА
(Черкаси)*

ЛАІ-ТУ ЯК ЛІТЕРАТУРНИЙ ДВІЙНИК РУТ БЕРЛАУ В ТВОРІ Б. БРЕХТА «МЕ-ТІ. КНИГА ПЕРЕМІН»

«Вранці в свої порожні крісла качалки
Запрошую я жінок присісти зі мною
Спокійно дивлюсь на них та говорю:
Я – той, у кому ви не можете бути впевненими».
Б. Брехт «Про бідного Б. Б.»

Тема «Брехт і його жінки» не є новою для зарубіжної германістики, проте і сьогодні вважається найпопулярнішою та найбільш дискусійною у сучасному брехтознавстві. Відомо, що харизматичний Брехт завжди був оточений красивими й талановитими жінками, які змінили не лише його долю, але деякі з них мали неабиякий вплив на його творчість.

Ціла плеяда науковців досліджувала це питання, втім і по сьогоднішній день неоднозначно оцінюється роль, яку відіграли ці жінки не лише в житті Брехта-чоловіка, але й Брехта-письменника. Адже відомим є той факт, що Брехт не гребував допомогою своїх супутниць не лише у зборі інформації для власних творів, але деякі з жінок долучались до написання певних творів Брехта. Дослідники задаються питанням, чи можна сприймати їхнє співробітництво як добровільне чи шановані пані були так засліплені почуттям до великого Брехта, що готові були альтруїстично працювати на його славу. Наприклад, Тільман Краузе визначає таку кооперацію як «мистецько-еротичні зв'язки». Інші ж говорять про цілий «гарем коханок», які працювали на Брехта. Втім все ж лишається певна група брехтознавців, які все-таки схиляються до того, що Брехт писав свої твори одноосібно.

На жаль, незважаючи на досить активне дослідження цього питання у зарубіжній германістиці, у вітчизняній не існує досліджень, в яких би висвітлювався вплив життєвих супутниць Брехта на його творчість, що і можна вважати за актуальність пропонованого дослідження.

Отже, Паула Баннхольцер, Маріанна Цофф, Маргарет Штефін, Гелене Вайгель, Рут Берлау, Елізабет Гауптманн, Марія-Луїза Фляйсер та інші

жінки, з якими було пов'язане життя Брехта, кожна з них відіграли певну роль у житті великого драматурга ХХ ст. – Бертольта Брехта, а деяким з них Брехт може завдячити також своїми творчими здобутками й успіхами, про що свідчать дослідження зарубіжних дослідників Дж. Фуеджі, С. Кебір, Г. Генчель, Г. Бунге, Ю. Окляньського та інших [8; 13, 14, 15, 16; 9; 7; 22].

Проте у сучасному брехтознавстві приділяється досить багато уваги саме постаті Берлау. Як стверджують Л. Бугхольц і С. Греттер, «вона (Берлау) була однією з найважливіших помічниць Брехта після Елізабет Гауптманн і Маргарет Штефін та залишалась, як і Гелене Вайгель, найдовше поруч з ним» []. У 2005 році міжнародне Брехт-товариство присвятило цій жінці навіть цілий номер тридцятого Брехт-Часопису, в якому науковці з різних країн світу здійснили спробу дати відповідь на ніби просте питання – «Хто була Рут Берлау?» (*Wer war Ruth Berlau? = Who was Ruth Berlau?*) [5].

Згідно з опублікованими матеріалами, а це і біографічні розвідки, і наукові дослідження, і твори самої Берлау, а також її переклади, Рут Берлау постає багатогранною, талановитою та безперечно харизматичною особистістю, втім оцінки її значення у житті письменника, а також її частка у творчому доробку письменника виявились неоднозначними. Деякі дослідники говорять, що Рут була жертвою деспотичного Брехта, без якої він не зміг би написати і частини своїх творів, називаючи її єдиною талановитою й геніальною супутницею Брехта (Ф. Кьопп) [17], інші ж не погоджуються з цим та стверджують, що ця жінка «дещо прикрасила стосунки з Брехтом на свою користь», що якби не Брехт, то ця постать так би і лишилась непомітною для історії. Наприклад, дослідник Г.Кр. Ньоррегаард зазначає досить категорично з цього приводу: «Коли навесні 1949 року Рут Берлау відгукнулася на запрошення Брехта поїхати разом з ним у заслання, вона отримала новий шанс у житті. Адже в Данії протягом десяти років їй не вдалось зарекомендувати себе у жодній із мистецьких сфер, її несерйозно сприймали критики, вона так і залишалась зовсім невідомою для публіки» [19: 148].

Наявні також розвідки, в яких Берлау зображується як людина з депресивними станами та нестабільною психікою, яка страждала на залежність від алкоголю (С. Бернт) [2]. Вона ніби погано впливала на Брехта, який був змушений терпіти істеричну жінку, яка, за його словами, «забрала у нього п'ять років життя» [цит за 7].

Лише завдяки оприлюдненій у 2009 році приватній переписці 1955-1956 років між Р. Берлау і Б. Брехтом стало зрозуміло, наскільки плідним був їх зв'язок, і наскільки залежною вона була від Брехта, який, за її словами «міг робити з нею, що

хотів» та яка підписувала власні листи не інакше, як «твоє створіння» [цит. за 11].

Втім, незважаючи на суперечливі погляди, можна констатувати, що серед багатьох жінок, лише своїм стосункам з Берлау Брехт присвячує твір – філософський трактат «Ме-ті. Книга перемін» (*„Me-ti/Buch der Wendungen“*). Варто зазначити, що у творі письменник відобразив не лише своє бачення взаємостосунків з коханою жінкою, а й філософію партнерських відносин, які існували між ними.

Отже, в контексті вище названого твору Брехта хотілося б все-таки здійснити спробу більш детально зупинитися на взаємостосунках та творчому тандемі двох харизматичних особистостей, які лишили помітний слід в історії, про що і піде мова далі.

Спочатку варто було б дати біографічну довідку про датчанку Рут Берлау, а саме фактах, які вплинули на становлення її особистості. У дівчинки, яка була другою дочкою у сім'ї датського заможного торговця, проявлялась невтомна жага до пригод ще з дитинства, що і визначило її подальше життя. В 13 років вона покинула школу, рано закохалась, завагітніла, але дитини не народила. Ще зовсім підлітком Рут здійснила велосипедну подорож з Данії в Париж, про що написала в одній із газет. Далі був тур Європою, а у 1930 році вона наважилась на таку ж подорож до Радянського Союзу, аби зрозуміти, як змінилася країна після Жовтневої революції та написати про це репортаж. Проте повернувшись додому, проголошує себе «партійною комуністкою на всі 120 відсотків» й організовує перший робочий театр в Данії [17: 108]. У 20 років Рут виходить заміж за багатого старшого за неї чоловіка – відомого датського лікаря Роберта Лунда, проте через бурхливий темперамент Берлау, їх сімейне життя не склалося, і врешті-решт пара розлучилась.

Опанувавши акторське ремесло, Берлау починає працювати актрисою у театрі міста Копенгаген. Якимось отримувє роль Анни у п'єсі Брехта «Барабани серед ночі» (*„Trommeln in der Nacht“*), після чого мріє познайомитись з автором. Для цього Рут потрапила в замський будинок датської письменниці Карін Міхаеліс, де їй і вдалось познайомитись з Бертольттом Брехтом.

Вже на той час відомий німецький драматург сподобався Берлау відразу, пізніше вона згадувала, що особливо її вразили «його ясні, темні, багатообіцяючі, усміхнені очі». Не зважаючи на те, що Брехт уже був одружений на Г. Вайгель, він відповів Рут взаємністю. Тепер датчанка супроводжує скрізь Брехта, купує будинок для їхніх зустрічей, стає буквально менеджером драматурга та куратором чисельних літературних проектів письменника.

І ось у період становлення своїх стосунків з Берлау Брехт, перебуваючи 1934 року у вигнанні в Данії, розпочинає роботу над романом «Ме-ті. Книга перемін», над яким працює до початку 1940 року, перебуваючи на той час в США, останню ж частину написано було вже після війни в Східному Берліні. За життя Брехта цей твір так і не було опубліковано.

Книга є алюзією на вчення китайського філософа, засновника філософської школи Моїзму, представника соціальної етики Мо-ді (Мо-цзи) (479-391 рр. до н. е.), а також на відому працю конфуціанства «Книга перемін (І-Цзін)». З останнім твором, який вважається китайською книгою пророцтв, прозовий текст Брехта пов'язує не лише назва. Обидва тексти об'єднує мотив «змін» чи «перемін».

Варто зазначити, що китайський філософ Мо-ді розглядав основні потреби кожної людини як найголовнішу мету свого вчення. На його думку, лише «всезагальна людська любов» («цзяньай») може попередити будь-яку несправедливість по відношенню до людини. Тексти китайського філософа, що поділяються на чотири групи, а саме «Систематика», «Діалектика», «Розмови» і «Техніка війни» були модифіковані Брехтом з точки зору марксистської діалектики, а певні думки вплинули суттєво на концепцію брехтівської «Книги перемін». Для Брехта безперечно цікавими були погляди моїстів стосовно того, що всі люди є рівними від природи, верховна влада в державі належить всьому народові, а управління в суспільстві слід здійснювати за загальноприйнятими методами виховання й примусу.

У романі Брехта, що складається з 319 фрагментів, діючими особами виступають відомі історичні постаті, а саме Ленін, Енгельс, Маркс, Гегель, Сталін, Корш, Троцький, Гітлер, Роза Люксембург, Плеханов, а також письменниками Анатоль Франс та Леон Фейхтвангер. Окрім цих персонажей письменник вводить ще двох протагоністів: двійника себе на ім'я Кін (він же Кін-є чи Кін-ле) і Рут Берлау, у творі названа Лаї-ту (вона ж Ту чи Ту-фу).

Автобіографічне підґрунтя у трактаті про марксистську етику, що має китайське підґрунтя та філософське тло давніх учень, можна розглядати як приклад використання Брехтом техніки очуження, яка, як відомо, характерна для багатьох творів письменника, аби з критичної дистанції поглянути на свої стосунки з коханою Рут Берлау.

Як бачимо, Брехт прочитує старовинний китайський трактат по-новому, адаптує його до сучасної йому доби та намагається відчужено поглянути також і на власне життя. Як зазначає Мартін Вальтер, у книзі знаходимо «чисельні висновки про стосунки між ученицею Берлау та її учителем

Брехтом, метою яких є зображення взаємовідносин між ними обома» [20: 20].

У романі Брехта літературний двійник Берлау виконує різні ролі: коханої, учениці і навіть сестри поета Кіна. Кін-є також постійно проводить філософсько-етичні бесіди зі своїм учителем і наставником Ме-ті. Варто зазначити, що фігура Ме-ті видається амбівалентною, адже він не лише прототип китайського філософа, а й і безпосередньо сам Брехт, який є оповідачем у третій особі. Підтвердженням цього можна вважати і думку М. Вальтера, який розглядає обох протагоністів як alter ego самого письменника, які виконують дві протилежні функції: Кін-ле – це емоційна складова, а Ме-ті уособлює раціональну сторону [20: 20].

У тексті спостерігається симбіоз між «ученицею» і «учителем», який у творі зведено Брехтом у формулу «любов – це творчий процес» (*Produktion*). Між цими двома поняттями письменник проводить аналогію: кохання – це продуктивна співпраця та креативне виробництво, яке характеризується так званім «третім компонентом».

За Брехтом цей «третій компонент» є об'єднуючим елементом, чимось спільним між двома закоханими. В одному зі своїх листів до Берлау, в якому Брехт просить супроводжувати його в еміграцію, він пише: «Я кохаю тебе. І це залишиться незмінним. Навіть якщо наша розлука буде тривати десять чи двадцять років. А Лаї-ту отримувє завдання, не наражати себе на небезпеку до того часу, поки не почнеться наша справа, задля якої треба себе зберегти...» [цит. за 12: 145].

Франка Кьопп розглядає проголошений Брехтом «третій компонент» у двох значеннях. З одного боку, «третій компонент» гармонізує індивідуальне кохання та індивідуальний творчий процес задля досягнення негайної продуктивності у сенсі співзвучності творчого партнерства задля чогось третього, чогось ... нового. В іншому випадку мається на увазі політична складова, в контексті майбутнього політичного устрою, а також виробництва, спрямованого на сьогодення, – «третій компонент – це соціалізм» [17: 118]. На думку Брехта, таке спільне завдання не повинне заважати взаємостосункам, а лише стабілізувати їх.

Такої стабілізації потребували стосунки Брехта і Берлау, що зайшли у глухий кут, коли Рут втратила професійну незалежність та друзів, коли померла їх щойно народжена дитина. Врешті-решт вона вже не могла миритися з присутністю дружини Брехта Гелен Вайгель і його коханки Маргарет Штефін. У датському екзилі Берлау пережила перший психологічний зрив, після чого Брехт зрозумів, що не може її покинути, тому змушений був терпіти її скандали та істерики, як це і не було важко йому. Пізніше у своїх спогадах Рут напише: «Власне кажучи він нас, жінок, гли-

боко поважав, правда це стосувалося лише Розі Люксембург та Надії Крупської, дружини Леніна. А, так, ще й звісно Вайгель!!! Зі мною він поведився як з останнім лайном – на жаль, я його любила» [7: 112].

Авторитетний німецький літературознавець Сабіне Кебір, яка присвятила жінкам з оточення Брехта не одну книгу, написала також біографію Рут Берлау «Моє серце біля друкарської машинки. Життя Рут Берлау до, з і після Бертольта Брехта» „*Mein Herz liegt neben der Schreibmaschine. Ruth Berlaus Leben vor, mit und nach Bertolt Brecht*“ (2006), в якій вона зазначає, що якраз в період вигнання прихильність Брехта до Берлау отримує нову якість: «Фактично це був не лише синдром залежності жінки від чоловіка, але й скоріше хворого від лікаря» [15: 118]. Тому для того, аби покращити стан Берлау, Брехт вводить у їх стосунки так би мовити третю складову – продуктивну творчість. Звісно він сподівався, що психічний стан Берлау після повернення з екзилу та завдяки новим цікавим творчим перспективам покращиться. Адже, на думку Брехта, «діюча» любов – продуктивна, оскільки може змінити закоханих, «в кращий, або ж гірший бік», тому що «кохання – величне», стверджує письменник у своєму творі.

Дійсно, Берлау згадує, що в цей період саме творча робота була тим об'єднуючим третім елементом, який підтримував їхні почуття. Жінка вважала Брехта своїм учителем, який, на її переконання, був генієм.

В інтерв'ю Гансу Бунге Берлау дає свою оцінку роману Брехта «Ме-ті. Книга змін»: «Твір не виражає думки про перебіг життя, це просто спроба привити моральну поведінку. Я повинна завжди уявляти, наскільки важливим є для мене Ме-ті – він же Брехт, і що я, як його учениця, повинна вважати зразком для наслідування» [7: 78].

В романі ця лінія дуже легко прослідковується. Своїми порадами, якими насичені історії про Лаі-ту, Ме-ті намагається пояснити й привити своїй учениці певні правила поведінки: «Якщо ти побачиш несправедливість, ..., то борися не на життя, а на смерть. Якщо ж все буде справедливо, то не борись. Слідкуй за своїм голосом, коли прощаєш собі й іншим. ... До найвеличніших висловлювань належить – «мені соромно». Голос майже кожного, хто вимовляє це слово, є гарним» [21: 123].

Знаковим можна вважати те, що Ме-ті функціонує в тексті як наратор від третьої особи, який з одного боку є співрозмовником Лаі-ту та Кін-є, а з іншого цей протагоніст допомагає зайняти певну дистанцію, аби сприймати приватну сферу з точки зору історичної перспективи та й врешті-решт об'єктивно. Брехт вбачав необхідність також жити з перспективи третьої особи. Це озна-

чає, що автор свідомо дистанціюється від подій та перетворюється на глядача приватної сфери задля раціонального розуміння, а також бажання фікціоналізувати біографічний матеріал. Слід сприймати цей матеріал не як приватний і близький, а ніби ззовні – беземоційно і тверезо, так як це може глядач [1: 165].

У творі стосунки між двійниками Брехт і Берлау, як і в реальному житті складні, проте відображають правдиво деякі біографічні моменти любовної історії між великим поетом і Берлау. Наприклад, в притчі під назвою «Лаі-ту розпалює багаття» („*Das Feuermachen der Lai-tu*“) автор описує нездатність своєї коханої розтопити піч.

Цей епізод насправді мав місце, а саме взимку 1937-38 років у будинку Рут, розташованому у місті Валенсбек, коли Брехт приїхав до неї в гості аби обговорити п'єсу Берлау «Всі все знають» („*Alle wissen alles*“). Берлау описує цей епізод так: «Я поспішала розпалити багаття, оскільки ми обоє замерзли. Розкласти вогнище було нелегко. У печі був маленький отвір, в який можна було поставити чайник з водою. Коли я хотіла набрати води у чайник, то не змогла, оскільки помпа покрилась льодом. Я розгубилась. Врешті-решт я набрала снігу й розтопила його. Брехт між тим сидів поруч, безупинно курил сигару, яку не припиняв курити навіть коли керував мотоциклом. Мовчки спостерігав за всім» [18: 45].

Таку от роздратованість через розгублену та хаотичну поведінку своєї коханої Брехт описав у афоризмі з однойменною назвою, який він надіслав Рут поштою, не коментуючи нічого. Письменник пояснює у творі, що в ту мить він втратив важливий момент, який ніколи не повернеться. Він порівнює себе з художником, який хотів би щось намалювати, але якісь перешкоди завадили йому це зробити, а також позиціонує себе вчителем, який мав би отримати натхнення, адже навіть процес розтоплення печі повинен бути естетичним. В описаній ситуації стає зрозумілим, що Брехт не сприймає Лаі-ту як жінку, яка намагається догоджати своєму коханому та піклуватися про нього.

Для Кін-є Лаі-ту уособлює також сестру, чиєї любові досить, аби «ощасливити якийсь народ». Своє братерське почуття Брехт висловлює в притчах, віршах та піснях у «Книзі перемін». Таку от фікцію братерсько-сестринських відносин можна трактувати як спорідненість думок. Оце от «сестринство», як їдко його називала дружина Брехта Гелене Вайгель, існує задля спільної «третьої справи», а саме служить перемозі комунізму.

Лаі-ту у творі зображена як постійна учасниця актуальних для того часу подій. Наприклад, вона відвідує Іспанію під час громадянської війни, а Кін-є чекає на її повернення з цієї війни, пише їй

багато листів, де висловлює стурбованість долею своєї сестри, а також просить її швидше повернутися з війни.

Ця ситуація має також реальне підґрунтя та є фактом з життя Рут Берлау. Відомо, що вона брала участь у червні 1973 року в Другому Інтернаціональному Конгресі письменників, який проходив у Валенсії й Мадриді. Майже півроку Рут була очевидцем подій громадянської війни в Іспанії, ба навіть була на фронті: «Оскільки я під час попередніх подорожей була на полюванні, то можу тепер користуватися зброєю», пояснювала датчанка [18: 34]. Брехт був незадоволений та навіть злився, що Берлау повернулася додому пізніше, ніж обіцяла. Муки нескінченного очікування поет передав метафорично в одному із своїх віршів в романі про Ме-ті, що називається «Кін-є і його сестра» („*Kin-jeh und seine Schwester*“):

«Якщо камінець каже, що він хоче впасти на землю
Якщо ти жбурляєш його у повітря
Тоді вір йому.
Якщо вода говорить, що ти промокнеш
Якщо зайдеш у воду,
Повір їй.
Якщо подруга пише тобі, що хоче приїхати
То не вір їй. Тут
Не діють сили природи» [21: 122].

Комплекс притч про Лаї-ту завершується притчею з промовистою назвою – «Цінність Лаї-ту» („*Lai-tus Wert*“). В цьому афоризмі Брехт дає гротескню характеристику та дещо комічну оцінку працездатності й продуктивності коханої: «Лаї-ту погано себе оцінювала, тому що не написала жодного серйозного твору. В неї не було особливих успіхів, ні як у актриси, ні як у поетеси. Вона не звертала увагу на те, що дивлячись на неї, поет створив поеми, а гарні люди поводитись краще, аніж зазвичай. Ме-ті сказав їй: ти маєш рацію, адже ти ще жодного разу не вийшла на ринок зі своїм товаром. Але це не означає, що ти нічого не досягла. Твою цінність встановлено і підтверджено тим, що на тебе є попит. У такий спосіб яблуко завойовує славу, тоді, коли його з'їдають» [21: 128].

Останні рядки засвідчують ставлення Кін-є, двійника Брехта, до здібностей його Лаї-ту. Визнання достоїнств двійника Берлау вбачається амбівалентним: емоційна сторона протагоніста Кін-є вважає результати діяльності Лаї-ту важливими з моральної точки зору, що є на його думку важливішими за професійні успіхи. На противагу цьому раціональна сторона демонструє протиріччя та піддає сумніву її діяльність.

Слід зауважити, що співпраця Брехта і Берлау була дуже продуктивною, про що свідчить не лише той факт, що Берлау брала активну участь

у багатьох літературних проектах Брехта, дбала про фотоархів письменника, перекладала його твори, а й долучилася безпосередньо до створення цілої низки відомих творів письменника, а саме «Дансен» („*Dansen*“), «Скільки коштує залізо» („*Was kostet das Eisen*“), «Пан Пунтіла і його раб Маті» („*Herr Puntilia und sein Knecht Matti*“), «Історія Сімони Машар» („*Die Geschichte der Simone Machard*“), «Швейк» („*Sweyk*“), «The Duchess of Malfi», а також «Добрий чоловік із Сечуань» („*Der gute Mensch von Sezuan*“), «Кавказьке крейдяне коло» („*Der kaukasische Kreidekreis*“), «Гофмайстер Якоб Міхаель Райнгольд Ленц» („*Der Hofmeister von Jacob Michael Reinhold Lenz*“) і «Дні комуни» („*Die Tage der Kommune*“). Велике Берлінське і Франкфуртське коментоване видання творів Брехта називає Берлау співавторкою вище названих творів [4].

Отже, незважаючи на очевидні результати продуктивності та творчої праці Рут Берлау, літературний двійник Брехта у притчі «Творчість Лаї-ту» („*Eine Produktion Lai-tus*“) дещо по-іншому оцінює здібності своєї коханої: «Поет Кін-є стверджував: важко говорити, що створила Лаї-ту. Мабуть це ті 22 рядка, які я включив у свою п'єсу про ландшафти, без яких вона не була б написана. Те, що вона називає кумедним, вплинуло на мене. Це не те, що інші вважають потішним. Звісно при створенні своїх віршів я використовував із задоволенням її манеру рухатись. Вона дійсно робить купу інших речей, проте якби вона навіть створила тільки те, що спонукало б мене й підштовхувало до творчості, то і в такому випадку це мало б великий сенс. (Кін-є не страждав від надміру скромності)» [22: 127-128].

Як зазначає Ганс Бунге, «безперечна залежність Берлау від Брехта призвела врешті-решт до того, що він, якби це грубо не звучало, використовував її та «споживав» [7: 77]. Проте інші дослідники стверджують, що значення 22-річної праці Берлау перебільшене. Вони обмежують її роль функцією стенографістки й фотографа.

Як бачимо, постать Рут Берлау, Лаї-ту Бертольта Брехта, є досить суперечливою, також неоднозначними були і лишаються оцінки її співпраці та її частки у творчому доробку великого Брехта. Аналіз філософського трактату Брехта, а саме комплексу притч про Лаї-ту та Кін-є, був спробою пролити світло на взаємостосунки двох талановитих людей, показати, наскільки складним був симбіоз цих творчих людей, що навіть і по цей день дослідники не мають одностайної думки щодо впливу Берлау на творчість Брехта. Втім достеменно видається те, що ця жінка все-таки самовіддано пожертвувала свій творчий потенціал служінню свого коханого чоловіка.

Досить промовистим у сенсі того, що історія кохання між літературними двійниками Кін-є і Лаі-ту мала для Брехта і Берлау велике значення, є уривок одного з листів, який було написано Рут першого квітня 1952 року під час перебування в клініці Шаріте:

«Бертольт: Коли ти купиш замок, купи його заради мене й себе. Це важливо. І коли нам обом виповниться по 90 років, я тобі зачитаю щось гарне про Кін-є та його улюблену ученицю Лаі-ту, Вгорі, зовсім вгорі, де тиша і небо так близько, там посміхається Кассіопея. Твоє творіння» [4: 1186].

ЛІТЕРАТУРА

1. Baumgart R. Bertolt Brecht: „Me-ti. Buch der Wendungen“. Vom starken B.B. // Der Spiegel, № 15/1966. – S. 162-165.
2. Bernth S. „Whither thou goest...?“ // Wer war Ruth Berlau? = Who was Ruth Berlau? Brockmann, Stephen, Editor. International Brecht Society; Distribution, University of Wisconsin Press, 2005. – p. 94-105.
3. Brecht B. Me-ti. Buch der Wendungen. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1979. – 173 S.
4. Brecht B. Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Mülle. – Berlin/Weimar, FaM.: Aufbau, Suhrkamp, 1987-2000, Bd. XVIII.
5. Brockmann, St. Editor. Wer war Ruth Berlau? = Who was Ruth Berlau? International Brecht Society; Distribution, University of Wisconsin Press, 2005. – 458 p.
6. Buchholz L., Gretter S. Notat zu Ruth Berlau // <http://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/ruth-berlau/>
7. Bunge H. (Hrg.) „Brechts Lai-tu – Erinnerungen und Notate von Ruth Berlau“. – Darmstadt: Luchterhand Verlag, 1985. – 336 S.
8. Fuegi J. Brecht & Co: Biographie / J. Fuegi ; Autorisierte erw. u. berichtigte dt. Fassung von Wohlfeild S. – Hamburg: Europ. Verl.-Anst., 1997. – 1086 S.
9. Häntzschel H. Brechts Frauen. – Reinbeck: Rowohlt Tb., 2002. – 314 S.
10. Häntzschel H. Marieluise Fleißer. Eine Biographie. – Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2007. – 410 S.
11. Hillesheim J. Wie Bertolt Brecht seine Geliebte ausnutzte // <http://www.welt.de/kultur/article5891970/Wie-Bertolt-Brecht-seine-Geliebte-ausnutzte.html>
12. J.e.d. // Der Spiegel, № 34/1985. – S. 144-145.
13. Kebir S. Ein akzeptabler Mann? Brecht und die Frauen. – Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, 2009. – 232 S.
14. Kebir S. Helene Weigel: Abstieg in den Ruhm. – Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, 2002. – 425 S.
15. Kebir S. Mein Herz liegt neben der Schreibmaschine: Ruth Berlaus Leben vor, mit und nach Bertolt Brecht. – Algier: Lolla Moulati, 2006. – 400 S.
16. Kebir S. Ich fragte nicht nach meinem Anteil. Elisabeth Hauptmanns Arbeit mit Bertolt Brecht. – Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, 2000. – 292 S.
17. Köpp F. „Aber ich war und bin deine Kreatur“: Ruth Berlaus und Brechts Liebe als Große Produktion // Wer war Ruth Berlau? = Who was Ruth Berlau? Brockmann, Stephen, Editor. International Brecht Society; Distribution, University of Wisconsin Press, 2005. – p. 106-135.
18. Lugschitz R. Spanienkämpferinnen: Ausländische Frauen im spanischen Bürgerkrieg 1936-39. – Münster: LIT Verlag, 2012. – 216 S.
19. Nørregaard H.Chr. „Berlau ohne Brecht: „Als „Rote Ruth“ genöß sie sogar eine gewisse Berühmtheit im ganzen Land“ // Wer war Ruth Berlau? = Who was Ruth Berlau? Brockmann, Stephen, Editor. International Brecht Society; Distribution, University of Wisconsin Press, 2005. – p. 148-181.
20. Walter M. Brechts Lai-tu im „Buch der Wendungen“: Eine literarische Figur und ihre Bedeutung für das Verhältnis zwischen Ruth Berlau und Bertolt Brecht. – München: Grin Verlag, 2007. – S. 20. (28)
21. Брехт Б. Ме-ти. Книга перемен. Перевод с нем. С. Земляного /Бертольт Брехт. Собрание сочинений. Том 1. Проза. – Издательство «Логос Альтера», «Ессе homo», 2004. – С.
22. Окланский Ю. Гарем Бертольта Брехта: Роман-расследование. – М.: Совершенно секретно, 1997. – 352 с.

Dorota TOMCZUK
Lublin (Polen)

BERTOLT BRECHTS WELTSICHT IM LICHTE VON „GEFLÜGELTEN WOR- TEN“ AUS SEINEN DRAMEN

Der Begriff „Geflügelte Worte“ taucht bereits bei Homer auf, und zwar als Metapher von Geschwindigkeit, mit der Worte schnell von den Lippen des Redenden zum Ohre des Hörenden fliegen. *Geflügelte Worte* hieß auch eine Zitatensammlung des Berliner Oberlehrers Georg Büchmann (*Geflügelte Worte – der Citatenschatz des deutschen Volkes*), deren erste Auflage im Jahr 1864 erschien und die weite Verbreitung in Deutschland fand. Sie stellte seit dem 19.-ten Jahrhundert ein Standardwerk der Sammlung sogenannter Geflügelter Worte dar. Seit dem Erscheinen von Büchmanns Zitatensammlung wird der Ausdruck im Sinn von literarisch belegbaren, in den allgemeinen Sprachschatz des Volkes übergegangenen und allgemein geläufigen Redensarten angewandt. Büchmanns Sammlung beliebter Zitate, die zu populären Redensarten geworden waren, stützte sich dabei zumeist auf lateinische oder griechische Redewendungen, so wie es mit „Geflügelte Worte“ (griechisch: ἑπεα πτερόεντα – épea pteróenta) selbst der Fall ist. Der Ausdruck kommt in der *Ilias* 46-mal, in der *Odyssee* 58-mal vor, wo die Worte gleichsam auf Flügeln das Ohr des Hörers erreichen. Die deutsche Formulierung ist eine Schöpfung des Dichters Johann Heinrich Voß, dessen *Ilias*-Übersetzung 1793 erschien.

Büchmanns Bezeichnung wurde bald in andere Sprachen übernommen, obwohl die Definitionen dieses Begriffs oft unterschiedlich sind; selbst Büchmann hat mehrmals seinen Bedeutungsbereich geändert. In dem vorliegenden Aufsatz wird als Geflügeltes Wort ein literarisches (oder ein tradiertes mündliches) Zitat – oft auch Aphorismus, Sinnspruch, Bonmot oder Sentenz genannt – verstanden, das als Redewendung Eingang in den allgemeinen Sprachgebrauch gefunden hat.

Es lässt sich feststellen, dass viele aus den Dramen von Bertolt Brecht stammende Wendungen als eine Art Visitenkarte ihres Autors betrachtet werden können, indem sie sein Weltbild in einer kondensierten Form wiedergeben. Zweifellos lassen sie sich auch in der literaturdidaktischen Hinsicht als ein guter Einstieg in das umfangreiche dramatische Schaffen Brechts verwenden.

Als Ziel meiner Analyse lässt sich also die Beantwortung von Fragen nennen, die sich bezüglich der Weltanschauung im Werk Brechts – anhand von ausgewählten „Geflügelten Worten“ aus seinen Dramen – aufdrängen: Wie der Autor die ihn umgebende Welt wahrnimmt und darstellt sowie in welchem Maße diese Schilderung der Welt und der Menschen seine eigene Lebenseinstellung und Weltanschauung widerspiegelt.

Im alltäglichen Sprachgebrauch werden die Begriffe Weltanschauung, Weltbild, Lebenseinstellung, Lebensphilosophie häufig synonym verwendet, obwohl dazwischen eine deutliche begriffliche Differenz besteht. Die Weltanschauung soll als eine auf Wissen, Erfahrung und Empfinden basierende Gesamtheit persönlicher Wertungen, Vorstellungen und Sichtweisen verstanden werden, die die Deutung der Welt, die Rolle des Einzelnen in ihr und die Sicht auf die Gesellschaft betreffen. Sie fungiert insofern – im Unterschied zum Weltbild – nicht als bloß beschreibendes, sondern als erklärendes, sinnstiftendes Prinzip, das „[...] wie ein Horizont die Sicht auf die Welt begrenzt, ohne als solches erfahrbar zu sein.“¹ Im Unterschied zur „Weltanschauung“, die eher eine ganzheitliche, weniger theoretisch ausformulierte Sicht auf die Welt und die Menschen bedeutet, bezieht sich „Lebenseinstellung“ auf Werte, die mit einer – nach persönlicher Auffassung – richtigen Lebensführung verbunden sind. Der Begriff der „Lebensphilosophie“ bezieht sich schließlich einerseits auf eine im 19.-ten Jahrhundert entstandene Richtung der Philosophie, die sich mit dem menschlichen Leben befasst, andererseits auf die Art und Weise, das Leben zu betrachten.²

Nachdem also die begriffliche Diskrepanz zwischen der Lebensphilosophie als philosophischer Strömung, Lebensideologie im Sinne der Weltanschauung und intellektueller Mentalitäten und einer allgemeiner Lebenseinstellung, mit der eine private Weltsicht gemeint ist, umrissen wurde, kann festgestellt werden, dass in Geflügelten Worten von Brecht das Letzte am deutlichsten vorliegt. Bei der vorliegenden Analyse habe ich ausschließliche Zitate aus Brecht Dramen berücksichtigt, weil sowohl seine Theaterexperimente als auch Errungenschaften auf diesem Feld meiner Ansicht nach zu den bedeutendsten Elementen seines umfangreichen Schaffens gehören.

Bei der Wahl einzelner Zitate habe ich als Quellen vor allem zwei Bücher benutzt, die die bekanntesten im Polnischen und im Deutschen funktionierenden Zitate von Brecht sammeln, nämlich die Sammlung von Henryk Markiewicz und Andrzej Romanowski *Skrzydlate słowa* sowie ein Duden-Wörterbuch *Gro-*

¹ Vgl. Markiewicz H., Romanowski A.: *Skrzydlate słowa*. Warszawa 1990.

² Precht P., Burkard F. P. (Hg.): *Metzler-Philosophie-Lexikon: Begriffe und Definitionen*. Stuttgart / Weimar 1996. S. 568.

ße Namen, bedeutende Zitate. Dem zweiten Buch wurden auch die meisten Bedeutungserklärungen entnommen, die für die Deutschen meist selbstverständlich sind, für die Ausländer aber nicht immer.

„Und der Haifisch, der hat Zähne / Und die trägt er im Gesicht./ Und Macheath, der hat ein Messer / Doch das Messer sieht man nicht.“³

- so beginnt die *Moritat von Mackie Messer* - der Eröffnungssong in der am 31. August 1928 in Berlin uraufgeführten *Dreigroschenoper*, zu der Kurt Weill die Musik schrieb. Das ist auch der wohl populärste Song aus diesem Werk. Mit den ersten Worten der Oper klingt so gleich im Bild von Haifisch eines der Hauptthemen des ganzen Werkes an, nämlich die skrupellose Geschäftsmacherei und Machtausübung. In diesem thematischen Zusammenhang wird das Zitat gelegentlich verwendet. Die Gesellschaftskritik wird auch zum eigentlichen Anliegen der *Dreigroschenoper*⁴, indem Brecht das ausbeuterische System der bürgerlichen Gesellschaft, das sich notdürftig hinter der Maske der Wohlständigkeit zu verbergen vermag, entlarvt.⁵

Zu diesem Song hat Brecht nachträglich einige Strophen geschrieben, von denen besonders die letzte sehr bekannt ist und oft zitiert wird. Sie greift unter gesellschaftskritischem Aspekt das von Brecht in vielen Variationen behandelte Thema der sozialen Ungerechtigkeit erneut auf und weist mit dem Bild von Licht und Dunkel eindringlich auf die unterschiedliche Lebenssituation der vom Schicksal Begünstigten und der Benachteiligten hin. Die Strophe lautet:

«Denn die einen sind im Dunkeln / Und die andern sind im Licht. / Und man sieht die im Lichte. / Die im Dunkeln sieht man nicht.»

Die vorletzte Zeile wird, ebenso wie die letzte, häufig allein zitiert, meist in der Form: «Man sieht nur die im Lichte.»⁶

Zu Haupthelden in der *Dreigroschenoper* gehört der bereits erwähnte Straßenräuber und Geschäftsmacher Macheath, dem man aber, wie es schon in der zu Anfang gesungenen *Moritat von Mackie Messer* heißt, nichts beweisen kann. Zwei hierzu später nachgedichtete Strophen lässt Brecht jeweils enden:

«Denn ein Haifisch ist kein Haifisch, / Wenn man's nicht beweisen kann.»

Diese Verse werden zitiert, wenn man resigniert feststellen muss, dass jemand seiner gerechten Strafe nicht zugeführt werden kann, da es für seine kriminellen Machenschaften - auch wenn sie so offensichtlich sind - keine juristisch stichhaltigen Beweise gibt. Das Zitat ist auch als ironischer Kommentar zu einer allzu spitzfindigen oder überflüssigen Beweisführung geläufig.

Im *Zweiten Dreigroschen-Finale* (das überschrieben ist mit der Frage «Denn wovon lebt der Mensch?») wird von Mackie Messer und Jenny ein Song gesungen, aus dem die bekannten Worte stammen:

«Erst kommt das Fressen, / Dann kommt die Moral.»

Wenn bei Themen wie «soziale Ungerechtigkeit», «Armut» in etwas herausfordernder Weise auf die elementaren Grundbedürfnisse des Menschen hingewiesen werden soll, wird häufig dieses Zitat herangezogen. In diesen Worten steckt eine genaue Widerspiegelung von Brechts Ansichten über die wölfische Natur des Menschen, indem er weiter schreibt: «Den wovon lebt der Mensch? Indem er stündlich / Den Menschen peinigt, auszieht, anfällt, abwürgt und frißt. / Nur dadurch lebt der Mensch, daß er so gründlich / Vergessen kann, daß er ein Mensch doch ist.»⁷

Im *Ersten Dreigroschen-Finale* stellt der den Armen wohlgesinnte Geschäftsmann Peachum mit der Bibel in den Händen fest: «Doch leider hat man bisher nie vernommen / Dass einer auch sein Recht bekam – ach wo! / Wer hätte nicht gern einmal Recht bekommen / **Doch die Verhältnisse, sie sind nicht so.**»

Man zitiert die letzte Zeile, wenn äußere Umstände ein Vorhaben vereiteln oder um bestehende Ungerechtigkeiten oder Unzulänglichkeiten zu kritisieren. Jeder fühlt doch in seinem Inneren einen Hang zur Güte und Anständigkeit, aber nur wenige sind im Stande, tatsächlich ehrlich zu leben. Als Erklärung sind meistens diese Worte zu hören: Nicht ich, sondern die Welt und die anderen sind schlecht, wenn überall Unrecht herrscht, ist es einfach unmöglich, einsam gegen die Bosheit der ganzen Welt zu kämpfen.

Brecht stellt dem Zuschauer ein Bild der Welt dar, in der sich jeder Mensch entschuldigt, dass er unter diesen Umständen nicht anders handeln kann. Die guten Gefühle und die unbedachten edlen Anwendungen werden dem Menschen unter den Verhältnissen einer kalten, egoistisch berechnenden

³ Mehr dazu: Tomczuk D.: *Das Paradigma des Lebens im feuilletonistischen Werk Victor Auburtins und Alfred Polgars*. Lublin 2008.

⁴ Falls keine andere Zitatquelle angegeben wird, so wird sowohl das Zitat als auch seine Erklärung dem Duden-Wörterbuch *Große Namen, bedeutende Zitate* entnommen.

⁵ Siehe dazu: Hecht W.: *Brecht. Vielseitige Betrachtungen*. Berlin 1978. S. 30. Hecht gehört zu den Vertretern der marxistischen Richtung in der Literaturwissenschaft, die als Exponent der gesellschaftspolitischen Klassenideologie des Proletariats angesehen werden soll.

⁶ Vgl. Drascek: D.: *Bertolt Brecht*. In: *Neues Handbuch der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945*. Hg. von Moser. S. 167.

⁷ Zit. nach: *Große Namen, bedeutende Zitate*. Von Albertus Magnus Tabula rasa bis N. P. Willis Die oberen Zehntausend. Herkunft, Bedeutung und aktueller Gebrauch. Dudenverlag, Mannheim 2004.

Gesellschaft zum Verhängnis, in dieser Gesellschaft gilt nämlich das Wort: Der Mensch ist dem Menschen ein Wolf.⁸

Die drei Strophen von der *Ballade vom angenehmen Leben* aus der *Dreigroschenoper* haben als Refrain den Vers:

«Nur wer im Wohlstand lebt, lebt angenehm!»

Man unterstreicht mit ihm oft ironisch den Tatbestand, dass viele Annehmlichkeiten des Lebens nur für den erreichbar sind, der über genügend Geld verfügt.

Obwohl die *Dreigroschenoper* im Milieu notorischer Verbrecher spielt, gelten die Schlußfolgerungen nicht nur für dieses Milieu: Staatliche Korruption, die Bestechlichkeit der Polizei, die Verbindung von Gesetz und Verbrechen lassen sich auch heutzutage überall beobachten. Brecht will den Zuschauer auf den Zusammenhang zwischen der Welt, in der seine Helden leben und arbeiten, ihrem Verhalten und ihrem Weltbild aufmerksam machen, indem er Peachum in seinen *Anmerkungen zur Dreigroschenoper* folgendermaßen charakterisiert: «Sein Verbrechen besteht in seinem Weltbild. Dieses Weltbild ist in seiner Scheußlichkeit würdig, neben die Leistungen irgendeines anderen der großen Verbrecher gestellt zu werden, und doch folgt er dem 'Zug der Zeit', wenn er Elend als Ware betrachtet.»⁹

In dem Stück *Leben des Galilei* greift Brecht, durch Geschehnisse in der umgebenden Welt herausgefordert, nach dem Thema der Verantwortung des Wissenschaftlers: Das Drama «[...] in seiner endgültigen Fassung entstanden unter dem Eindruck des unheilverkündenden Finales des zweiten Weltkrieges, warnte vor einem dritten. Das Stück war Mahnung an das Gewissen und die Vernunft der Menschheit und vor allem der Intelligenz, das heißt jener Menschen, deren Wissen zum Quell großer Wohltaten, aber auch großen Unheils werden kann.»¹⁰ Die gesellschaftliche Auswirkung der dargestellten Beziehungen zwischen Wissenschaftlern und Gesellschaft beschränkt sich dabei nicht nur auf Galileis Zeitgenossen, sondern sie lässt sich bis in die Gegenwart fortsetzen.¹¹ Die moderne Technik eröffnet dem Menschen sehr große Möglichkeiten, aber kein Wissenschaftler darf alles ausführen, was technisch möglich ist, wenn er dabei die ethischen und moralischen Grenzen vergißt. Galileo nimmt der Wissenschaft gegenüber eine völlig kritiklose, begeisterte Stellung ein und ist fest davon überzeugt, dass es zu den Pflichten des Wissenschaftlers gehört, der Allgemeinheit die Wahrheit zu offenbaren:

«Wer die Wahrheit nicht weiß, der ist bloß ein Dummkopf. Aber wer sie weiß und sie eine Lüge nennt, der ist ein Verbrecher!»¹²

So sehr eine solche Stellungnahme in Bezug auf die Entdeckung der über das Weltall herrschenden Gesetze berechtigt sein kann, ist sie angesichts von großen Erfindungen, die eine militärische Verwendung finden können, kaum akzeptabel. Galileo überreicht der Regierung das von sich erfundene Fernrohr und kümmert sich nicht mehr darum, auf welchem Gebiet sie diese Erfindung verwenden wird.

Durch seine Lebensansichten und sein Verhalten stellt Galileo den Sinn des Heldentums in Frage. Er selbst scheint zwar auf die Position eines Helden zu präbendieren: Von seinen Schülern umgeben und bewundert, steht er den mächtigen Unwissenden gegenüber. Er versagt aber, indem er aus Angst seine Stellung nicht behauptet und alle bisherigen Entdeckungen widerruft.

Nachdem sich Galilei der Inquisition gebeugt und seine Antithese zum aristotelischen Weltbild widerrufen hat, kann sein Schüler Andrea Sarti seine Erschütterung nicht verbergen und ruft verzweifelt: «Unglücklich das Land, das keine Helden hat!»¹³ Galileo wurde bisher von ihm als ein Ideal betrachtet, umso größer ist seine Enttäuschung über seinen Widerruf. Er betrachtet diesen Widerruf als Zeichen der Feigheit und zugleich als Unglück für das ganze Land. Dem hält Galilei seine Überzeugung entgegen: **«Nein. Unglücklich das Land, das Helden nötig hat.»**

Mit dem Zitat wird zum Ausdruck gebracht, dass die Menschen in einem freiheitlichen und demokratischen Land nicht auf das Heldentum Einzelner angewiesen sind, um ihre Probleme zu lösen. Es kann aber auch im Hinblick darauf verwendet werden, dass unfreie, totalitäre Staaten häufig einen übertriebenen Heldenkult betreiben.

Der Titel eines frühen Lustspiels von Brecht, in dem es um die Geschichte eines Mannes geht, «der nicht nein sagen kann», lautet **Mann ist Mann**.

Das Thema dieses Theaterstückes ist die Austauschbarkeit menschlicher Identitäten. In einer langen Kette von Verwicklungen wird deutlich, dass die menschliche Identität erst durch den sozialen Kontext, in Bezug auf andere Menschen definierbar wird. Der Titel des Stücks klingt wie eine These, laut der alle Männer gleich seien. Über die Identität und die zugehörige Lebensgeschichte der Hauptfigur Galy Gay erfährt der Zuschauer wenig: Er ist verheiratet, arbeitet als Packer und ist auf dem Weg, für seine Frau Fisch einzukaufen. Dennoch werden aus seinem Verhalten und aus Äußerungen anderer Figuren einige

⁸ Brecht B.: *Dreigroschenoper*. In: *Die Stücke in einem Band*. Frankfurt a.M. 1978. S. 191.

⁹ Vgl. Fradkin I.: *Bertolt Brecht. Weg und Methode*. Leipzig 1974. S. 108.

¹⁰ Brecht B.: *Anmerkungen zur Dreigroschenoper*. In: *Schriften zum Theater*. Frankfurt a.M. 1967. S. 993.

¹¹ Fradkin I.: *Bertolt Brecht. Weg und Methode*. Leipzig 1974. S. 270.

¹² Vgl. Kästner H.: *Brecht „Leben des Galilei“*. Zur Charakterdarstellung im epischen Drama. München 1968. S. 101.

¹³ Brecht B.: *Leben des Galilei*. In: *Die Stücke in einem Band*. Frankfurt a.M. 1978. S. 520.

Charakterzüge sichtbar: Er ist weich, kann nicht nein sagen, ist durch andere manipulierbar. Der Titel und das Zitat bedeuten so viel wie «einer ist wie andere.»

Auch der Titel von Brechts Parabelstück *Der gute Mensch von Sezuan* ist mit beliebiger Abwandlung der Ortsangabe zum Zitat geworden. Es wird nach der Heldin Shen Te meist zur Charakterisierung eines gutmütigen, hilfsbereiten Menschen gebraucht, an den man sich immer wenden kann, gelegentlich auch ironisch auf jemanden bezogen, der sich zu selbstgefällig als Wohltäter feiern lässt. Dieses Stück soll den Satz überprüfen, «[...] daß ein guter Mensch immer und unter allen Umständen gut sein und gut handeln kann, da dies allein von seinem freien Willen abhängt.»¹⁴ Die Protagonisten werden als beispielhafte Opfer der geldgläubigen Konsumgesellschaft konzipiert: Shen Te hat verloren, weil sie «zu gut» war und mehr an die anderen als an sich selbst gedacht hat. Ein Versuch der Beurteilung ihres Verhaltens führt zur Schlußfolgerung, dass es in der heutigen Welt keinen Platz für gute Menschen gibt: Nur an eigenen Interessen orientierte Personen haben Chancen, sich in der Gesellschaft zu behaupten.

Im Epilog des Dramas kommt die Idee Brechts vom offenen Schluß heraus, indem die Lösung einfach dem Zuschauer überlassen wird: «Stärker kann die totale Offenheit des Dramas kaum betont werden. Die Handlung wird bei einem Stand allgemeiner Verwirrtheit und ungeklärter Verhältnisse einfach abgebrochen. Die offene Struktur des Dramas, das mit den häufigen Wendungen zum Publikum schon während der laufenden Handlung den Zuschauer bemühte, wird am Ende zu ihrer letzten Konsequenz geführt: es ist 'kein rechter Schluß' da, und es sind 'alle Fragen offen'. [...] Die Frage nach der sozialen Ordnung, in der Güte und Glück unumschränkt zugleich möglich sind, wird aus dem Drama in die konkrete Realität des Zuschauers überwiesen.»¹⁵

Wenn ein Gespräch oder eine Diskussion ohne eindeutiges Ergebnis bleibt oder sonst irgendwie unbefriedigend verläuft, dann steht gelegentlich dieses Zitat:

«Den Vorhang zu und alle Fragen offen» am Ende. In anspruchsvollerem Rahmen wird es auch vollständiger zitiert und lautet dann: «Wir stehen selbst enttäuscht und sehr betroffen / Den Vorhang zu und alle Fragen offen.» Es handelt sich dabei um zwei Zeilen aus dem Epilog zum Stück. Die Heldin des Stücks, Shen Te, kann der Forderung der drei Götter «gut zu sein und doch zu leben», nicht entsprechen und bittet diese am Ende um ihre Hilfe. Die Götter aber verweigern jede verbindliche Antwort und entschwinden «lächelnd und winkend» auf einer rosa Wolke. Das unbefriedigende Ende wird im Epilog

kommentiert, und die Bühnenanweisung dazu heißt: «Vor den Vorhang tritt ein Spieler und wendet sich entschuldigend an das Publikum...» Nachdem der Spieler dann konstatiert hat, dass «alle Fragen offen» sind, empfiehlt er dem Publikum, selbst nachzudenken und nach einer Lösung zu suchen. Der Epilog endet schließlich mit den Worten: «Verehrtes Publikum, los, such dir selbst den Schluss! / Es muss ein guter da sein, muss, muss, muss!»

Der Name der Titelgestalt aus Brechts Bühnenstück *Mutter Courage und ihre Kinder* wird als Bezeichnung für eine Frau verwendet, die sieht trotz Niederlagen in ihrer Umgebung durch ihre Vitalität und zupackende Art behauptet. Im Theaterstück, das im Dreißigjährigen Krieg spielt, zieht die Marketenderin Anna Fierling, genannt Mutter Courage, durch die Kriegsgebiete, um Geschäfte zu machen und sich und ihren drei Kindern ein Auskommen zu sichern. Durch den Krieg, an dem sie verdient, verliert sie alle ihre Kinder. Das Geschehen kann als Warnung an die kleinen Leute verstanden werden, die hoffen, durch geschicktes Handeln mit dem Krieg umgehen zu können. Gleichzeitig richtet es eine Warnung an die skandinavischen Länder, in denen Unternehmen darauf hofften, am Zweiten Weltkrieg verdienen zu können. Brechts Absichten gehen aber darüber hinaus, indem er Abscheu vor dem Krieg und vor der kapitalistischen Gesellschaft, die ihn seiner Ansicht nach hervorbringt, vermitteln will.

«Das Schicksal des Menschen ist der Mensch»

Diese Worte spricht in Brechts Stück *Die Mutter* (nach dem gleichnamigen Roman von Maxim Gorki, uraufgeführt 1932) Pelagea Wlassowa, die Mutter eines getöteten jungen Kommunisten. Die Handlung von Gorkis Roman wurde von Brecht in die Zeit zwischen 1905 und 1917 verlagert. In 14 Szenen wird die Wandlung der unzufriedenen Arbeiterfrau zu einer entschiedenen Kommunistin dargestellt, die sich immer mehr auf die Seite ihres revolutionären Sohnes stellt. Dann versucht man der Frau, die nie gläubig gewesen war und alles nur mit dem Maßstab der Vernunft gemessen hatte, zu erklären, dass der Mensch gerade im Leid nicht ohne Gott auskommt: «Frau Wlassowa, der Mensch braucht Gott. Er ist machtlos gegen das Schicksal.» Sie antwortet darauf: «Wir sagen: Das Schicksal des Menschen ist der Mensch.» Brecht hat hier einen Gedanken von Karl Marx umformuliert, der in der Einleitung zu seiner *Kritik der hegelschen Rechtsphilosophie* schrieb, dass der Mensch das höchste Wesen für den Menschen sei. Wer das Zitat verwendet, der will ausdrücken, dass es keine höheren Mächte sind, die in unser Leben gestaltend eingreifen, sondern dass der Mensch selbst und die von ihm geprägte Gesellschaft die allein bestimmenden Faktoren für alles sind, was die menschliche Existenz ausmacht.

¹⁴ Ebda. S. 532.

¹⁵ Fischer-Lichte E.: *Geschichte des Dramas*. Bd. 2: *Von der Romantik bis zur Gegenwart*. Tübingen 1990. S. 231.

Wenn man die politische Philosophie, Entwicklung und Aktivitäten Bertolt Brechts während des Faschismus, des Kapitalismus und des Sozialismus besser verstehen will, sollte man zunächst seine persönlichen Erlebnisse und Erfahrungen aus dieser Zeit genau kennenlernen. Erst dann kann man die Frage beantworten, welche gesellschaftliche, politische und persönliche Zustände und Veränderungen in der Zeitspanne 1898-1956 Brecht dazu bewogen haben, eben die marxistische Ideologie als das Ideal des menschlichen Daseins zu begründen. Jedoch nicht die ideologische Entwicklung Brechts bildete das Thema des vorliegenden Aufsatzes, sondern die Weltsicht, die er in seinen Dramen präsentiert hatte. Mit seinem literarischen Schaffen provozierte er und er lehnte sich gegen ein klischeehaftes Denken und routiniertes Verhalten auf. In seinen Dramen wird eine Welt gezeigt, in der sich eine autoritäre Willkürherrschaft des Geldes beobachten lässt. Das ist die Herrschaft, der auch Liebe, Verantwortung, Moral und Gerechtigkeit unterstellt sind. Keine der Gestalten scheut vor Gewalt, die durch Gewaltanwendung gekennzeichneten Handlungen sind überall zu treffen. Diese Welt schätzt fast keine menschlichen Gefühle: Sogar Mitleid wird in diesem Maße geschätzt, als es zum Wohlergehen des Geschäfts beiträgt; wenn man an die anderen mehr als an sich selbst denkt, wird man von ihnen ausgebeutet. Es ist aber immer schwieriger, das menschliche Herz zu rühren. Auf der Ebene der Sittlichkeit dreht sich alles um das Geld, die Handlungen der meisten Helden sind durch einen potentiellen Gewinn determiniert: Ohne zu essen kommt niemand aus, der Moral wird keine Bedeutung beigemessen.

Zu betonen ist an dieser Stelle das gesellschaftskritische Anliegen von Brechts Dramen: Nicht nur führende, einflussreiche Persönlichkeiten sind an den existierenden Zuständen schuld, auch – oder sogar vor allem – die durchschnittlichen Bürger bilden gesamte Beziehungen und Verhältnisse, die «nicht so» sind. Indem Brecht das ausbeuterische System der bürgerlichen Gesellschaft entlarvt, so führt er damit eine gesellschaftskritische Intention durch, die auch mit seiner marxistischen, eine klassenlose Gesellschaft postulierenden Zielsetzung übereinstimmt. In Brechts Dramen lassen sich also Spuren seines naiven Glaubens an die revolutionäre Umgestaltung der Klassengesellschaft in eine klassenlose Gesellschaft beobachten. Seine Betrachtung der Gesellschaft erfolgt im Geiste des dialektischen Materialismus. Sowohl das Verhältnis des Bewußtseins zur objektiven Realität als auch die allgemeinen Gesetzmäßigkeiten der Natur, der Gesellschaft und des Denkens sowie die Stellung des Menschen in der Welt werden von ihm unter dem Blickwinkel der wechselseitigen Durchdringung von Dialektik und Materialismus betrachtet. Die

Auffassung, nach der das Sein des Menschen nicht von seinem Bewußtsein, sondern von seinen gesellschaftlichen Verhältnissen bestimmt wird, findet man in allen hier angesprochenen Dramen.¹⁶ Mit seinem Werk wollte er die Gesellschaft verändern, erzieherisch wirken und die Menschen zum Nachdenken anregen.

In einem schriftlichen Diskussionsbeitrag zu den *Darmstädter Gesprächen* über das Theater stellte Brecht Folgendes fest: «Sie werden kaum bezweifeln, daß an der Änderung der Welt, des Zusammenlebens der Menschen in dem Staat, in dem ich lebe, gearbeitet wird. Und Sie werden mir vielleicht darin zustimmen, daß die heutige Welt eine Änderung braucht. Für diesen kleinen Aufsatz, den ich als einen freundschaftlichen Beitrag zu Ihrer Diskussion zu betrachten bitte, genügt es vielleicht, wenn ich jedenfalls meine Meinung berichte, daß die heutige Welt auch auf dem Theater wiedergegeben werden kann, aber nur wenn sie als veränderbar aufgefaßt wird.»¹⁷ Brecht stellt also seinen Stücken didaktische Aufgaben, indem er nach der Veränderung der traditionellen Rollenverteilung im Theater und nach der Sensibilisierung, die die Denkweise der Gesellschaft verändern könnte, strebt. Er sieht im Drama ein Mittel zum Welterkennen und zugleich zur Selbstuntersuchung: Auf der Bühne soll keine Illusion entworfen werden, sondern die Wahrheit offenbart werden, die von den sozialen Problemen über die grundsätzlichen Existenzfragen nach dem Zerfall der Zivilisation bis zur Offenbarung der Künstlichkeit des Theaterbetriebs und des menschlichen Lebens greift. Die auf dem Wege der Episierung gewonnene Distanz zum Bühnengeschehen schafft Voraussetzungen für die didaktischen Zwecke des Theaters.

Am Anfang meines Aufsatzes habe ich die literaturdidaktische Bedeutung von Geflügelten Worten angesprochen. In diesem Zusammenhang drängt sich die Frage nach der heutigen Rezeption – oder nach dem Bekanntheitsgrad von Brechts Schaffen überhaupt – auf. Zum 50. Todestag Brechts wurde vom Literaturmagazin *bücher* beim Gewis-Institut eine Umfrage dazu durchgeführt, die Folgendes ergeben hat: «Der größte Dramatiker des 20. Jahrhunderts», wie ihn Marcel Reich-Ranicki genannt hat, sei (inzwischen) in Deutschland, statistisch gesehen,

¹⁶ Brechts Wendungen gegen den Kapitalismus (z.B. seine Darstellungen der Ungerechtigkeiten und Korruptionen der Mächtigen und der Reichen) wurden besonders stark von den kommunistischen Forschern aus der ehemaligen DDR und Sowjetunion (Werner Mittenzwei, Ilja Fradkin u. a.) betont. Die marxistische Richtung in der literarischen Forschung, die den historischen Materialismus und die marxistische Dialektik für ihre Grundlage und für den geltenden Ausgangspunkt annahm, bezog dort zuerst eine dominierende, und dann eine einzige Stellung.

¹⁷ Brecht B.: *Kann die heutige Welt durch Theater wiedergegeben werden?* In: Hecht W. (Hg.): *Alles was Brecht ist... Fakten – Kommentare – Meinungen – Bilder*. Frankfurt a.M. 1997. S. 178-179.

wenig bekannt. 55 Prozent hatten nur in der Schulzeit Kontakt mit Brechts Werk, in diesem oder im vorigen Jahr haben nur zwei Prozent etwas davon gelesen. 42 Prozent der Bundesbürger haben das noch nie oder erinnern sich nicht daran. Auch Brechts Biographie ist den meisten Deutschen unbekannt. Dass er das Berliner Ensemble gründete, wissen acht Prozent. Drei Prozent denken irrtümlich an die Berliner Schaubühne, die übrigen 89 Prozent haben keine Ahnung, welches Theater Brecht gegründet haben könnte. Befragt wurden 1084 Frauen und Männer zwischen 16 und 65 Jahren.¹⁸ Der Suhrkamp-Verlag erwiderte sofort, dass die angeblichen Umfragewerte doch auch genau umgekehrt interpretiert und kommentiert werden können: Immerhin haben nämlich 55 Prozent der Befragten Werke von Brecht in der Schulzeit gelesen, was heutzutage von wenigen Autoren und Autorinnen behauptet werden kann. Der Suhrkamp Verlag hat bislang über 16,5 Millionen Bücher von Bertolt Brecht verkauft, jährlich kommen durchschnittlich 300.000 Exemplare dazu. Sein Werk ist in über 50 Sprachen übersetzt, Brecht ist nach wie vor auf den Spielplänen deutscher Theater führend.¹⁹ Im Ausland würden die Ergebnisse wahrscheinlich noch schlimmer aussehen, woran die Germanisten, und insbesondere Brecht-Forscher, bestimmt leiden. Deswegen können eben Geflügelte Worte einen interessanten Vorschlag sowohl für den Fremdsprachen- als auch für den Literaturunterricht bilden.

LITERATURVERZEICHNIS:

1. Brecht B.: *Schriften zum Theater*. Frankfurt a.M. 1967.
2. Brecht B.: *Die Stücke in einem Band*. Frankfurt a.M. 1978.
3. Brecht B.: *Kann die heutige Welt durch Theater wiedergegeben werden?* In: Hecht W. (Hg.): *Alles was Brecht ist... Fakten – Kommentare – Meinungen – Bilder*. Frankfurt a.M. 1997.
4. Drascek D.: *Bertolt Brecht*. In: *Neues Handbuch der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945*. Hg. von Moser.
5. *Große Namen, bedeutende Zitate. Von Albertus Magnus Tabula rasa bis N. P. Willis Die oberen Zehntausend. Herkunft, Bedeutung und aktueller Gebrauch*. Mannheim 2004.
6. Fischer-Lichte E.: *Geschichte des Dramas*. Bd. 2: *Von der Romantik bis zur Gegenwart*. Tübingen 1990.
7. Fradkin I.: *Bertolt Brecht. Weg und Methode*. Leipzig 1974.
8. Hecht W.: *Brecht. Vielseitige Betrachtungen*. Berlin 1978.
9. Hinck W. (Hg.): *Die Dramaturgie des späten Brecht*. Göttingen 1962.
10. Kästner H.: *Brecht «Leben des Galilei». Zur Charakterdarstellung im epischen Drama*. München 1968.
11. Markiewicz H., Romanowski A.: *Skrzydlate słowa*. Warszawa 1990.
12. Lischka K., Römer M.: *Große Bücher-Umfrage zum 50. Todestag von Bertolt Brecht ergibt: die Deutschen lesen kaum noch Brecht!* In: *bücher. Das Magazin zum Lesen*, August 2006.
13. Precht P., Burkard F. P. (Hg.): *Metzler-Philosophie-Lexikon: Begriffe und Definitionen*. Stuttgart / Weimar 1996.
14. Roeder P. (Suhrkamp Verlag): *Ist das Glas halb voll oder halb leer? Jährlich werden 300.000 (!) Brecht-Bücher verkauft*. In: *buchmarkt.de*, 9. August 2006.
15. Tomczuk D.: *Das Paradigma des Lebens im feuilletonistischen Werk Victor Auburtins und Alfred Polgars*. Lublin 2008.

¹⁸ Lischka K., Römer M.: *Große Bücher-Umfrage zum 50. Todestag von Bertolt Brecht ergibt: die Deutschen lesen kaum noch Brecht!* In: *bücher. Das Magazin zum Lesen*, August 2006.

¹⁹ Roeder P. (Suhrkamp Verlag): *Ist das Glas halb voll oder halb leer? Jährlich werden 300.000(!) Brecht-Bücher verkauft*. In: *buchmarkt.de*, 9. August 2006.

Дорота ТОМЧУК
Люблін (Польща)

РОЗУМІННЯ СВІТУ БЕРТОЛЬТА БРЕХТА У СВІТЛІ «КРИЛАТИХ СЛІВ» З ЙОГО ДРАМ

Поняття «крилаті слова» з'являється вже в Гомера, а саме як метафора швидкості, з якою слова летять з губ того, хто говорить до вух того, хто слухає. *Крилатими словами* називалась також збірка цитат берлінського старшого вчителя Георга Бюхмана (*Крилаті слова – збірник афоризмів німецького народу*), перше видання якої вийшло в 1864 році і стало дуже поширеним у Німеччині. З 19-го століття вона являла собою зразковий твір збірки так званих крилатих слів. З появою збірки цитат Бюхмана вираз використовується у значенні літературно засвідчених мовних зворотів, які перейшли у загальний словниковий запас народу і стали загальноновживаними. Збірка улюблених цитат Бюхмана, які стали популярними мовними зворотами, спиралася здебільшого на латинські або грецькі вирази, як, наприклад, це сталося з самими «крилатими словами» (грецькою: *ἔλεα πτερόεντα – élea pteróenta*). Вираз зустрічається 46 разів у Іліаді, в Одисеї – 58 разів, де слова ніби добираються на крилах до вух слухача. Німецьке формулювання – творіння поета Йогана Генріха Фоса, переклад Одисеї якого вийшов у 1793.

Позначення Бюхмана скоро перейняли в інші мови, хоча дефініції цього поняття є часто різними; навіть Бюхман неодноразово змінював його область значень. У даній статті під крилатим словом розуміють літературну (або передану усно) цитату – яку часто також називають афоризмом, висловом, красним слівцем або сентенцією, яка увійшла в загальний слововжиток як мовний зворот.

Можна стверджувати, що багато виразів, які походять з драм Бертольда Брехта, можуть бути розглянуті як візитна картка їхнього автора, в той час як вони передають його світогляд у конденсованій формі. Без сумніву їх можна використовувати також і з літературно-дидактичного відношення як хороший вступ в об'ємну драматичну творчість Брехта.

Отже, мета мого аналізу – дати за допомогою вибраних «крилатих виразів» з драм Брехта відповіді на питання, які виникають до зображення

світу у його творах: як автор сприймає і зображає світ, що його оточує, а також якою мірою зображення світу і людей відображає його власний погляд на життя і світогляд.

У повсякденному слововжитку поняття світогляд, картина світу, погляд на життя, життєва філософія часто використовуються як синоніми, хоча між ними існує чітка поняттєва різниця. Світогляд слід розуміти як основу на знаннях, досвіді і відчуттях сукупність особистих оцінок, уявлень і поглядів, які стосуються тлумачення світу, ролі окремого в ньому і погляд на суспільство. Він діє в цьому відношенні – на відміну від образу світу – не тільки як описуючий, а й як пояснюючий, смисловий принцип, який [...] як горизонт обмежує видимість світу, а сам залишається непомітним.» На відміну до «світогляду», який скоріше означає цілісну, менш розроблену теоретично точку зору на світ і людей, «погляд на життя» відноситься до цінностей, які пов'язані з певним (з особистої точки зору) правильним способом життя. Поняття «життєва філософія» відноситься зрештою з одного боку до напрямку філософії, який виник в 19-му столітті і займається людським життям, з іншого – способом споглядати життя.¹

Отже, після того як була змальована поняттєве розходження між філософією життя як філософською течією, життєвою ідеологією в значенні світогляду і інтелектуальних способів мислення і загального погляду на життя, під яким мається на увазі особисте розуміння світу, можна стверджувати, що останнє найчіткіше представлене в крилатих словах Брехта. В даному аналізі я враховувала виключно цитати з драм Брехта, тому що як експерименти з театром, так і здобутки в цій області, на мій погляд, належать до найзначніших елементів його обширної творчості.

При виборі окремих цитат я використовувала як джерела перед усім дві книги, де зібрані найвідоміші цитати Брехта, які використовують у польській та німецькій мовах, а саме збірку Генріка Маркевіча і Анжея Романовського *Skrzydlate słowa*, а також словник Дуден *Große Namen, bedeutende Zitate*. З другої книги були також взяті більшість тлумачень значень, які є здебільшого нормальними для німців, але для іноземців – не завжди.

«А акула, в неї є зуби / І вона носить їх на обличчі. / А Макхіт, у нього є ніж / Однак ножа не видно.»²

– так починається балада про Мекі-Ножа – пісня, якою починається трьох грошова опера, яка була вперше поставлена 31 серпня 1928 в Берліні,

¹ Порівн.: Markiewicz H., Romanowski A.: *Skrzydlate słowa*. Warszawa 1990.

² Precht P., Burkard F. P. (Hg.): *Metzler-Philosophie-Lexikon: Begriffe und Definitionen*. Stuttgart / Weimar 1996. S. 568.

музику до якої написав Курт Вейль. Це, мабуть, також найпопулярніша пісня з цього твору. У перших словах опери одразу звучить в образі акули одна з головних тем цілого твору, а саме безсовісне ведення справ і здійснення влади. У цьому тематичному контексті okazіонально використовується цитата. Критика суспільства стає також безпосередньою задачею трьох грошової опери³, в якій Брехт викриває експлуататорську систему буржуазного суспільства, яка ледь-ледь спроможна сховатися за маскою достатку.⁴

До цієї пісні Брехт пізніше дописав декілька строф, особливо остання з яких є дуже відомою та часто цитованою. Вона по-новому піднімає під суспільно-критичним аспектом тему соціальної несправедливості, яку Брехт розробляв у багатьох варіаціях і переконливо вказує образом світла і темряви на різні життєві ситуації тих, кого до кого прихильна доля і кого вона обділила. Строфа звучить:

«Бо одні в темряві / А інші на світлі. / І видно тих, хто на світлі. / Тих, хто в темряві, не видно.»

Передостання стрічка, так само як і остання, часто цитується окремо, здебільшого у такій формі: «Видно тільки тих, хто на світлі»

До головних героїв у трьох грошовій опері належить вже згадуваний розбійник і ділок Макхит, вину якого однак, як це вже згадано на початку балади про Мекі-Ножа, ні в чому не можна довести. Дві пізніше дописані строфи Брехт відповідно закінчує:

«Бо акула – не акула, / Якщо це не можна довести.»

Ці вірші цитуються, коли треба смиренно визнати, що хтось не може отримати своє заслужене покарання, оскільки для його кримінальних інтриг – навіть якщо вони такі настільки очевидні – немає юридично обґрунтованих доказів. Цитата використовується часто як іронічний коментар до занадто хитроумного або непотрібного пред'явлення доказів.

У другому фіналі трьох грошової опери (який озаглавлений питанням « На що ж живе людина? ») Мекі-Ніж і Дженні співають пісню, з якої походять відомі слова:

«Жратва спочатку, / а потім вже мораль»

Коли в темах як «соціальна несправедливість», «бідність» потрібно вказати дещо агресивним способом на елементарні потреби людини, часто наводять цю цитату. У цих словах знаходиться точне відображення поглядів Брехта про

вовчу природу людини, в той час як він далі пише : «На що живе людина? Коли вона кожен годину / мучить, роздягає, нападає, принижує і жере людей. / Лише за рахунок того живе людина, що вона так добре / вміє забувати / що вона все-таки людина .»

У першому фіналі трьохгрошової опери комерсант з біблією в руках, який прихильно ставиться до бідних, визнає: «Все-таки, шкода, що не чув ніколи до цього / що можна також виявитися правим – ах де! / Хто б відмовився бути правим / Однак відносини, вони не такі.

Останню стрічку цитують, коли зовнішні обставини зривають намір чи щоб покритикувати існуючу несправедливість чи недоступність. Кожен все-таки відчуває всередині потяг до доброти і пристойності, але лише невелика кількість людей здатні дійсно жити чесно. Як пояснення чути частіше всього ці слова: Не я, а світ і інші погані, коли всюди панує несправедливість, просто неможливо, боротися одному проти злочи всього світу.

Брехт зображає глядачу картину світу, в якій кожна людина вибачається, що вона не може діяти по-іншому за таких обставин. Добрі почуття і необдумані благородні пориви стають людині вироком серед відносин холодного, егоїстично мислячого суспільства, у цьому суспільстві цінуються слова: Людина людині вовк.⁵

Три строфи з балади про приємне життя з трьох грошової опери містять у приспіві вірш:

«Лише той, хто живе в достатку, живе із задоволенням!»

Ним часто підкреслюють іронічно факт, що багато задовольнень життя доступні тільки для того, хто забезпечений грошима.

Хоча трьохгрошова опера розігрується в середовищі закоренілих злочинців, однак висновки стосуються не тільки цього середовища: державна корупція, продажність поліції, поєднання закону й злочину можна і сьогодні спостерігати скрізь. Брехт хоче звернути увагу глядача на зв'язок між світом, в якому живуть і працюють його герої, їх поведінкою і їхньою картиною світу, в той час як він наступним чином характеризує Пеахума в своїх примітках до *трьохгрошової опери*: «Його злочин полягає в його картині світу. Ця картина світу достойна своєю огидністю, щоб її поставили поряд з досягненнями когось іншого з великих злочинців, і все-таки він слідує «тенденції часу», коли він розглядає злиденність як товар.»⁶

³ Більше див: Tomczuk D.: *Das Paradigma des Lebens im feuilletonistischen Werk Victor Auburtins und Alfred Polgars*. Lublin 2008.

⁴ Якщо не дане інше джерело цитати, то як сама цитата, так і її пояснення взяті з словника Дуден *Große Namen, bedeutende Zitate*.

⁵ Більше див.: Hecht W.: *Brecht. Vielseitige Betrachtungen*. Berlin 1978. S. 30. Гехт належить до представників марксистського напрямку в літературознавстві, який має розглядатися як представник суспільно-політичної класової ідеології пролетаріату

⁶ Більше див.: Hecht W.: *Brecht. Vielseitige Betrachtungen*. Berlin 1978. S. 30. Гехт належить до представників марксист-

У п'єсі життя Галілея Брехт береться, спровокований подіями в оточуючому світі, за тему відповідальності науковця: драма «[...] остаточно редакція якої вийшла під тиском зло віщого фіналу другої світової війни, попереджала про третю. П'єса була нагадуванням про совість і розум людства і перед усім інтелігенції, це значить тих людей, знання яких може стати джерелом великих добрих справ, але також і великого лиха.»⁷ Суспільний вплив зображених відносин між науковцями і суспільством не обмежується при цьому тільки на сучасниках Галілея, а продовжується аж до наших днів. Сучасна техніка відкриває людям дуже великі можливості, але жоден науковець не повинен реалізовувати все, що є технічно можливим, коли він при цьому забуває про етичні та моральні межі. Галілей займає по відношенню до науки повністю некритичне, захоплене положення і твердо переконаний в тому, що до обов'язків науковця входить відкрити громадськості правду:

«Хто не знає правди, той просто дурень. Але хто знає її і називає брехнею, той злочинець!»

Наскільки може бути виправданою така точка зору стосовно відкриття законів, які панують у всесвіті, настільки майже неможливо прийняти її з огляду на великі винаходи, які можна застосовувати у воєнних цілях.

Галілей передає уряду підзорну трубу, яку він винайшов, і більше не турбується про те, в якій галузі можуть використати його відкриття.

Своїми поглядами на життя і своєю поведінкою Галілей ставить під сумнів суть героїзму. Хоча здається, що він сам претендує на позицію героя: по відношенню до учнів, які оточують його і захоплюються ним, він протиставлений великим неукам. Але він відмовляється, коли через страх не утримує свою позицію і відрікається від усіх попередніх відкриттів.

Після того як підкоряється інквізиції і відмовляється від своєї антитези до аристотелівської картини світу, його учень Андре Сарті не може приховати свого потрясіння і викрикує в розпачі: «Нещасна та країна, в якій немає героїв!»⁸ До цього він дивився на Галілея як на ідеал і тим більшим є його розчарування через його відмову. Він розглядає цю відмову як знак боягузливості і одночасно як нещастя для всієї країни. Галілей всупереч йому переконаний: Ні.

Нещасна та країна, якій потрібен герой.

ського напрямку в літературознавстві, який має розглядатися як представник суспільно-політичної класової ідеології пролетаріату

⁷ Процитовано за: *Große Namen, bedeutende Zitate. Von Albertus Magnus Tabula rasa bis N. P. Willis Die oberen Zehntausend. Herkunft, Bedeutung und aktueller Gebrauch.* Dudenverlag, Mannheim 2004.

⁸ Brecht B.: *Dreigroschenoper.* In: *Die Stücke in einem Band.* Frankfurt a.M. 1978. S. 191.

Цією цитатою виражається те, що людям у вільній і демократичній країні не вказують на героїзм окремої людини, щоб вирішити їх проблеми. Але вона може бути використана, якщо брати до уваги, що не вільні, тоталітарні держави часто використовують перебільшений культ героя.

Назва ранньої комедії Брехта, в якій йдеться про історію чоловіка, «який не вмів казати ні», звучить *Чоловік – це чоловік*

Темою цієї театральної п'єси є взаємозамінність людських ідентичностей. У довгому ланцюгу ускладнень стає ясно, що людську ідентичність можна визначити лише через соціальний контекст, відносно інших людей. Назва п'єси звучить як теза, за якою всі чоловіки однакові. Глядач дізнається мало про ідентичність і про відповідну історію життя головної фігури Гарі Гея: Він одружений, працює пакувальником і йде купити риби для своєї жінки. Все-таки з його поведінки і з висловлювань інших фігур видно його деякі риси характеру: Він м'який, не вмів казати ні, ним маніпулюють інші. Назва і цитата означають практично «один як інші.»

Також назва п'єси-притчі *Добра людина з Сечуаня* з довільною зміною даних про місце стала цитатою. Вона вслід за героїнею Шен Те вживається в основному для характеристики добродушної, готової допомогти людині, до якої завжди можна звернутися, іноді також іронічно до того, хто занадто самовдоволено виставляє себе благодійником. Ця п'єса повинна перевірити тезу, «[...] що добра людина завжди і за будь-яких обставин є доброю і може вчиняти по-доброму, оскільки це залежить виключно від її вільної волі.»⁹ Виконавці головних ролей задумані як зразкові жертви суспільства споживання, яке вірить в гроші: Шен Те прогнала, тому що вона була «занадто доброю» і думала більше про інших ніж про себе. Спроба оцінити її поведінку веде до висновку, що в теперішньому світі немає місця для добрих людей: Лише особи, орієнтовані на власні інтереси, можуть утриматися в суспільстві.

В епілозі драми проявляється ідея Брехта про відкритий кінець, в якому розв'язку просто довіряють глядачу: «Навряд чи можливо наголосити сильніше тотальну відкритість драми. Дія просто обламається на місці повної плутаниці і неясних відносин. Відкрита структура драми, яка частими поворотами до публіки вже непокоїла глядача протягом дії, в кінці доводиться до останнього висновку: тут 'не справжній кінець', і всі питання відкриті ' [...] Питання про соціальний устрій, в якому доброта і щастя є необмежено одночасно можливими, скеровує з драми в конкретну реальність глядача.»¹⁰

⁹ Fischer-Lichte E.: *Geschichte des Dramas.* Bd. 2: *Von der Romantik bis zur Gegenwart.* Tübingen 1990. S. 231.

¹⁰ Hinck W. (Hg.): *Die Dramaturgie des späten Brecht.* Göttingen 1962. S. 87.

Коли розмова чи дискусія залишаються без однозначного результату чи якимось по-іншому проходять незадовільно, тоді оказіонально вставляють в кінці цю цитату:

«Опустити завісу і всі питання відкриті»

У вимогливіших рамках вона також цитується повністю і звучить так: «Ми самі стоїмо розчаровані і дуже спантеличені / Опустити завіси і всі питання відкриті.» Тут йдеться про два рядки з епілогу до п'єси. Героїня п'єси, Шен Те, не може відповідати вимозі трьох богів «бути доброю і все-таки жити» і просить їх в кінці про допомогу. Але боги відмовляються давати яку-небудь відповідь і зникають посміхаючись і махаючи рукою» на рожевій хмарі. Незадовільний кінець коментується в епілозі, а ремарка до нього звучить: «До завіси підходить актор і, вибачаючись, звертається до публіки...» Після того як актор констатував потім, що «всі питання відкриті», він радить публіці, подумати самій шукати рішення. Епілог закінчується зрештою словами: «Шановна публіко, вперед, шукай сама кінець! / Тут він мусить, мусить, мусить бути хорошим! «

Ім'я героїні з п'єси Брехта *Матінка Кураж та її діти* стало позначенням жінки, яка тримається не зважаючи на поразки в її оточенні завдяки своїй життєвій силі і цілеспрямованому характеру. У п'єсі, події якої відбуваються в тридцятилітню війну, маркітантка Анна Фірлінг, яку називають Матінка Кураж, мандрує по районах воєнних дій, щоб робити справи і заробити собі і своїм трьом дітям на життя. Через війну, на якій вона заробляє, вона втрачає всіх своїх дітей. Це можна розуміти як попередження для маленьких людей, які сподіваються спритними діями справитися з війною. Одночасно попередження спрямоване до скандинавських країн, в яких підприємства сподіваються заробити на Другій світовій війні. Але наміри Брехта є більшими за це, в той час як він хоче повідомити свою відразу перед капіталістичним суспільством, яке, на його думку, породжує її.

«Доля людини – людина»

Ці слова каже у п'єсі Брехта Мати (за однойменним романом Максима Горького, поставленим вперше в 1932) Пелагея Власова, мати вбитого молодого комуніста. Дія роману Горького була переміщена Брехтом в час між 1905 і 1917 роком. У 14 сценах зображається перетворення незадоволеної жінки-робітниці на переконану комуністку, яка все більше стає на сторону свого сина-революціонера. Далі жінці, яка не була ніколи віруючою і міряла все лише розумом, намагаються пояснити, що людина якраз у стражданнях не може обійтися без бога: «Пані Власова, людині потрібен бог. Вона безвладна проти долі.» Вона відповідає на це: «Ми кажемо: Доля людини – людина.» Брехт переформулював тут думку Карла Маркса,

який писав у вступі до його критики філософії права Гегеля, що людина є найвищою істотою для людини. Той, хто використовує цю цитату, хоче висловити, що немає вищих сил, які втручаються в наше життя, а що людина сама і створене нею суспільство є єдиними визначальними факторами для всього, що являє собою людське існування.

Якщо хочеться краще зрозуміти політичну філософію, розвиток і діяльність Бертольда Брехта під час фашизму, капіталізму і соціалізму, то необхідно перед усім детально ознайомитися з його особистими переживаннями і досвідом з цього часу. Лише тоді можна дати відповідь на питання, які політичні і особисті обставини і зміни в проміжку часу 1989-1956 спонукали Брехта обґрунтовувати саме марксистську ідеологію як ідеал людського буття. Все-таки не лише ідеологічний розвиток Брехта склав тему даної статті, а зокрема погляд на світ, який він представив у своїх драмах. Своєю літературною творчістю він провокував і опирався стереотипному мисленню і рутинній поведінці. У його драмах показаний світ, в якому видно авторитарна необмежена влада грошей. Це влада, якій підкоряються також любов, відповідальність, мораль і справедливість. Жоден з персонажів не боїться насильства, всюди можна натрапити на дії, де застосовується сила. Цей світ майже не цінує людських почуттів: навіть співчуття оцінюється тією мірою, наскільки воно сприяє процвітанню справ якщо думаєш про інших більше ніж про себе, то вони тебе використають в своїх цілях. Все важче, зворушити людське серце. На рівні моралі все крутиться навколо грошей, дії більшості героїв визначаються потенційним прибутком: Без їжі ніхто не обійдеться, моралі не надається значення.

На цьому місці варто наголосити суспільну задачу драм Брехта: не лише керівні, впливові особистості винні в існуючому положенні речей, також – чи навіть перед усім – середньостатистичні громадяни створюють загальні зв'язки і відносини, які є «не такими». В той час як Брехт викриває експлуататорську систему міщанського суспільства, він здійснює цим суспільний намір, який співпадає також з його марксистською постановкою мети, яка постулює безкласове суспільство. У драмах Брехта також можна помітити сліди його наївної віри в революційне перетворення класового суспільства в безкласове. Він розглядає суспільство в дусі діалектичного матеріалізму. Як відношення свідомості до об'єктивної реальності, так і загальні закономірності природи, суспільства і мислення, а також позиція людини в світі розглядаються ним під кутом зору взаємного проникнення діалектики і матеріалізму. Погляд, за яким буття людини визначається не її свідомістю, а її суспільними відносинами, знаходимо у всіх

вказаних тут драмах. Своєю творчістю він хотів змінити суспільство, виховувати і спонукати людей до роздумів.

У своїй письмовій дискусійній статті до Дармшtedських Розмов про театр, Брехт констатує наступне: «Ви навряд чи будете сумніватися, що ведеться робота над зміною світу, співіснування людей в державі, в якій я живу. І Ви, напевне, погодитесь зі мною в тому, що сьогоднішній світ потребує змін. Для цієї маленької статті, яку я прошу розглядати як дружній вклад в Вашу дискусію, мабуть, достатньо, коли я у всякому випадку повідомлю свою думку, що сьогоднішній світ можна відобразити і в театрі, але тільки тоді, якщо бачити його здатним до змін.»

Отже, Брехт ставить перед своїми п'єсами дидактичні завдання, в той час як він прагне до зміни традиційного розподілу ролей в театрі і до сенсифікації, яка б могла змінити спосіб мислення суспільства. Він бачить у драмі засіб пізнання світу і одночасно дослідження самого себе: на сцені не треба створювати ілюзії, а треба відкривати правду, яка торкається від соціальних проблем, найпринциповіших питань існування після розпаду цивілізації, аж до відкриття штучності роботи театру і людського життя. Дистанція до того, що відбувається на сцені, здобута на шляху епізації, створює передумови для дидактичних цілей театру.

На початку моєї статті я звернулася до літературно-дидактичного значення крилатих слів. У цьому відношенні напрошується питання про сьогоднішнє прийняття – чи взагалі про ступінь ознайомленості з творчістю Брехта. До 50-ї річниці з дня смерті Брехта літературним журналом *bücher* у інституті Gewis було проведено опитування, яке показало наступне: «Найбільший драматург ХХ століття», як його назвав Marcel Reich-Ranicki, є (тим часом), згідно статистики, мало відомим у Німеччині. 55% мали контакт з творами Брехта лише у шкільний час, у цьому чи в минулому році лише 2% читали щось з його творів. 42% громадян ніколи не читали Брехта або не можуть про це згадати. Біографія Брехта є також невідомою для більшості німців. Про те, що він заснував Берлінер ансамбль, знають 8%. 3% помилково думають про Берлінер шаубюне, інші 89% не мають жодного уявлення, який театр міг заснувати Брехт. Опитали 1084 жінки і чоловіка у віці від 16 до 65 років. Видавництво Зуркамп відповіло одразу, що так звані дані опитування можна інтерпретувати і коментувати зовсім навпаки: все-таки названі 55% читали опитаних читали твори Брехта в школі, а зараз таке можна сказати про не багатьох авторів. Видавництво Зуркамп продало на даний момент понад 16,5 мільйонів книг Бертольда Брехта, щорічно до них додаються в середньо-

му 300.000 екземплярів. Його твори перекладені на понад 50 мов, Брехт як і раніше є головним в репертуарах німецьких театрів. Закордоном результати виглядали, мабуть, ще б гірше, від чого точно страждають германісти, а особливо брехтознавці. Тому саме крилаті слова можуть стати цікавою пропозицією як для занять з іноземної мови, так і з літератури.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ:

1. Brecht B.: *Schriften zum Theater*. Frankfurt a.M. 1967.
2. Brecht B.: *Die Stücke in einem Band*. Frankfurt a.M. 1978.
3. Brecht B.: *Kann die heutige Welt durch Theater wiedergegeben werden?* In: Hecht W. (Hg.): *Alles was Brecht ist... Fakten – Kommentare – Meinungen – Bilder*. Frankfurt a.M. 1997.
4. Drascek: D.: *Bertolt Brecht*. In: *Neues Handbuch der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945*. Hg. von Moser.
5. *Große Namen, bedeutende Zitate. Von Albertus Magnus Tabula rasa bis N. P. Willis Die oberen Zehntausend. Herkunft, Bedeutung und aktueller Gebrauch*. Mannheim 2004.
6. Fischer-Lichte E.: *Geschichte des Dramas*. Bd. 2: *Von der Romantik bis zur Gegenwart*. Tübingen 1990.
7. Fradkin I.: *Bertolt Brecht. Weg und Methode*. Leipzig 1974.
8. Hecht W.: *Brecht. Vielseitige Betrachtungen*. Berlin 1978.
9. Hinck W. (Hg.): *Die Dramaturgie des späten Brecht*. Göttingen 1962.
10. Kästner H.: *Brecht «Leben des Galilei»*. Zur Charakterdarstellung im epischen Drama. München 1968.
11. Markiewicz H., Romanowski A.: *Skrzydlate słowa*. Warszawa 1990.
12. Lischka K., Römer M.: *Große Bücher-Umfrage zum 50. Todestag von Bertolt Brecht ergibt: die Deutschen lesen kaum noch Brecht!* In: *bücher. Das Magazin zum Lesen*, August 2006.
13. Precht P., Burkard F. P. (Hg.): *Metzler-Philosophie-Lexikon: Begriffe und Definitionen*. Stuttgart / Weimar 1996.
14. Roeder P. (Suhrkamp Verlag): *Ist das Glas halb voll oder halb leer? Jährlich werden 300.000 (!) Brecht-Bücher verkauft*. In: *buchmarkt.de*, 9. August 2006.
15. Tomczuk D.: *Das Paradigma des Lebens im feuilletonistischen Werk Victor Auburtins und Alfred Polgars*. Lublin 2008.

З німецької переклав Михайло Мальченко

Роман ТУРОВСЬКИЙ

ФІЛОСОФСЬКИЙ ТА ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТИ СПРАВИ ГАЛІЛЕЯ У КОНТЕКСТІ П'ЕСИ БЕРТОЛЬТА БРЕХТА «ЖИТТЯ ГАЛІЛЕЯ»

Тема, яка була піднята Брехтом в драмі *Життя Галілея* є однією якщо не з ключових то з класичних тем європейського дискурсу. На протязі останніх віків сформувалася певна класична інтерпретація пороцесу над Галілеєм, яка базується на некритичному прийнятті ряду стереотипів. Стереотипи ці були набутком епохи Просвітництва, Романтизму і Позитивізму. Йдеться, наприклад, про розуміння науки як конфліктного до релігії дискурсу чи конкурентного стосовно неї світогляду взагалі, або ж про інтерпретацію поведінки церкви в суто політичному дусі - як консервативної реакційної системи, головною метою якої є збереження власного впливу за допомогою утримання суспільства у ситуації повної наукової ігнорації. Бертольт Брехт, малюючи образ Галілея, значною мірою використовує ці стереотипи. Частково це є наслідком самої природи драматичного мистецтва, де має бути виразно показано конфліктна ситуація, для чого образи мають бути дещо схематичними. Але реальне життя завжди є більш складним і багатоаспектним, і дослідник драми Брехта має бути свідомий того, наскільки спрощеними є образи її основних діючих осіб та інтерпретація описуваних подій.

Здається, Брехт, пишучи про Галілея, мав перед очима скоріше свого сучасника. Він неособливо переймається ступенем аутентичності відтворення духу часів Галілея — зрештою такої мети він, можливо, перед собою не ставить. Не будучи людиною релігійною, Брехт переніс акценти справи Галілея з площини богословського чи наукового конфлікту в поле дії людських пристрастей, протистояння особи системі. Безумовно, як буде показано далі, такі психологічні та екзистенційні моменти мале певне значення на перебіг подій. Однак у конфлікті Галілея з Церквою Брехт бачить перед усім класове

чи ідеологічне протистояння, ігноруючи при цьому, наприклад, вимір конфлікту світоглядів, проблеми, які пов'язанні з переходом від старої до нової наукової парадигми, або навіть ступінь очевидності геліоцентризму для сучасників Галілея з наукової точки зору. Приписуючи церкві чисто реакційний характер та зображуючи її як систему об'єктивно ворожу стосовно науки, цю останню Брехт зображує як дискурс, що принаймні потенційно є в змозі дати людині цілісне бачення реальності. В даному короткому тексті я звернув увагу на декілька особливо суттєвих спрощень Брехта.

За часів Галілея в європейських університетах домінувала фізика Аристотеля. Її відмінною рисою був поділ космосу на дві незалежні сфери — вічну і незмінну, небесну і мінливу земну. В небесній сфері існував лише досконалий рух по колу, який міг описуватись за допомогою математики, в земній — мінливий рух, який можна було описувати за допомогою механіки. Галілей критично ставився до такого поділу який, між іншим, робив неможливим застосування механіки до астрономії і вже в ранніх творах прийшов до критики цієї моделі. За допомогою телескопу він побачив плями на місяці і це суперечило уявленню про бездоганну досконалість небесної сфери. Також відкриті Галілеєм фази Венери свідчили про існування в небесній сфері такого явища як мінливість.

Спочатку ці відкриття зробили Галілея авторитетним - причому не тільки в наукових, але також в церковних колах - його було прийнято в Папську Академію Наук. Але разом з цим наростала критика з боку аристотеліанців — адже все, що вони викладали в університетах ставилось під сумнів. Наукова критика Галілея не мала успіху, тому вона була перенесена в сферу релігії: Галілея намагалися звинуватити в тому, що його метод і висновки суперечать слову Біблії.

На свій захист Галілей зазначав, що геліоцентрична система існувала ще в древності, що система Коперника ще ніколи не була визнана єретичною. Вчений також пише, що не наука і Біблія протиречать одне одному, джерелом такого протиріччя є лише надто буквальна інтерпретація слів Біблії, в яких була мова про рух Сонця та статичність Землі.

Галілей, будучи католиком, вірив, що сенс Біблії не може суперечити людському розуму і, якщо існують наукові факти, які протиречать Біблії, то її потрібно інтерпретувати вже не буквально, а алегорично. Крім того, завданням Біблії, на думку вченого, є не презентація астрономічної моделі, а швидше відносини людини з Богом і людське спасіння. Отже, сам

Галілей певною мірою став причиною того, що його дискусія з геоцентризмом з наукової сфери перейшла у **вимір інтепретації Біблії та перетворилася на проблему співвідношення наукового способу мислення і релігійного.**

З'явилися доноси в Інквізицію, де Галілей звинувачувався у пропаганді поглядів, що протиречать Біблії. В таких ситуаціях Інквізиція, як правило, створювала комісію і проводила розслідування. Спочатку Галілей був виправданий. Але доноси продовжувались, була створена ще одна комісія, яка мала оцінити вже не слова самого Галілея, а саму геліоцентричну гіпотезу. Ця остання була визнана абсурдною з точки зору філософії і сумнівною з точки зору віри. Внаслідок цього було підважено авторитет книги Коперніка *Про обертання небесних тіл*. Книгу Коперніка не спалили, але заборонили випуск нових видань до того часу, як в ній будуть внесені певні зміни. Головні правки мали полягати у видаленні з книги усіх посилань на Біблію, а також доданні передмови, у якій мало підкреслюватися, що геліоцентризм належить трактувати як математичну модель і недоведену наукову гіпотезу. Ці не суперечило науковій правді тих часів - адже з наукової точки зору геліоцентризм було доведено лише у ХІХ столітті.

В рішенні комісії ім'я Галілея взагалі не згадувалось. Галілей був особистим радником, математиком і астрономом сім'ї Медічі, залишався помітною політичною фігурою. Медічі були близькі до папського двору, крім того, папа не мав наміру перешкодити вченому у його дослідженнях, тому Інквізиція обмежилася тільки усною рекомендацією припинити пропагувати геліоцентризм як доведену фізичну модель.

Наука як дисципліна, що могла допомогти у боротьбі з проникнутим міфологією ренесансним світоглядом, з одного боку викликала великий інтерес у Церкві, але з іншого боку існували побоювання, що наукові відкриття можуть бути використані ідеологічно і політично противниками Церкви. Так протестанти стверджували, що геліоцентрична система — єретична, і, таким чином, його підтримка з боку деяких католицьких кіл інтерпретувалася як знак деградації Церкви. Крім того, свого часу Бруно використав модель Коперніка для того, щоб поставити під сумнів авторитет Церкви і тогочасну суспільну модель. Ставлення з боку церкви до науки за часів Галілея часто розуміють спрощено як безкомпромісний конфлікт. Насправді духовна та інтелектуальна культура середньовіччя стали доброю основою розвитку нової науки.

1623 року кардинал Мафео Барберіні, особистий приятель Галілея, поет та автор оди

на честь вченого, був обраний папою під іменем Урбана VIII. Галілей, сповнений надій, зустрівся з папою і спробував переконати його у правильності геліоцентризму. Але Урбан VIII скептично ставився до можливості підтвердження фактами цієї гіпотези. Втім папа обіцяв не переслідувати геліоцентризм як ересь, якщо Галілей вважатиме її просто математичною моделлю. Рекомендації вченому були по суті такими: варто займатися подальшими дослідженнями геліоцентричної гіпотези, але в ситуації браку доказів на її користь ще передчасним є її пропагування.

У своїй новій книзі, *Діалог між двома головними системами світу*, де прихильник геоцентризму і прихильник геліоцентризму ведуть начебто рівноправний діалог, Галілей ніби уникає однозначної позитивної оцінки тез останнього. Однак автор вміло підводить читача до думки про правильність геліоцентризму. Галілей, до речі, писав блискучим стилем. Він є одним із найяскравіших авторів, що писали тоді італійською. З публікації цієї книги власне і починається драма Галілея.

Початково Галілей планував опублікувати свій *Діалог* у Римі. Отримати на це дозвіл було непросто, тому вчений вдався до хитрощів — запропонував Інквізиції один варіант книги, а отримавши дозвіл на видання, надрукував інший. Він розраховував на свій авторитет і поблажливе ставлення Папи. Реакція Ватикану на таку маніпуляцію була однак різкою — конфіскація випущених книг і заборона випуску нових. Сам Галілей був викликаний в Рим, де мав постати перед судом Інквізиції. Довгий час Галілей відмовлявся приїхати, посилаючись на хворобу, і навіть надаючи відповідні довідки від лікарів. Зрештою його попередили, що, якщо він не з'явиться, його привезуть в кандалах. Втім, можливо він і справді був хворий, Галілею було вже 70 років.

Прибувши навесні 1633 року до Риму, Галілей поселився за гроші Ватикана, на віллі посла Тоскані, де мав слугу. Весь процес тривав близько п'яти місяців, вчений був присутнім лише на трьох з п'яти засідань, що відбулися за цей час. Його не арештували і тим більше - не піддавали катуванню. В тюрмі він провів лише 18 днів, причому в службовому приміщенні, а не в камері.

Галілей звинувачувався перед усім в тому, що він пропагував геліоцентризм як доведену модель. Крім того, його визнали винним у пропаганді ідей, заборонених Церквою для поширення. Сама симпатія до геліоцентризму ересью не вважалася. За таке звинувачення вченому не загрожувало спалення. Галілей просив дозволу виправити книгу, але у цьому йому було відмовлено.

Вченному присудили безстрокове домашнє ув'язнення і щотижнєве читання псалмів. Два місяці він провів на віллі у свого друга архієпископа Сієни. Потім йому було дозволено повернутися додому в Флоренцію. Від того часу Галілей був обмежений в поїздках, а його кореспонденція перевірялась. При цьому Галілей отримував солідну пенсію від Папи. В цей період він створив головний свій твір *Математичні розмови і докази*, яка стала однією з основ сучасної методології. Вчений помирає в 1642 році в оточенні друзів.

Висновки

Галілей і Церква були одностайні в тому, що правда, отримана в результаті наукового дослідження не може протирічити вірі. Обидві сторони були також згодні з тим, що якби вдалось отримати вирішальні аргументи на користь геліоцентризму, потрібно було б по новому інтерпретувати ті тексти Біблії, де прямо говориться про рух Сонця. Але Галілей вважав геліоцентричну модель за доведену, а Папа відносився до неї, як до математичної моделі. Галілей прагнув ув'язати свої наукові дані з Біблією, і можливо зберегти таким чином внутрішню згоду з собою. Можливо, саме цим пояснюється нетерпіння і запал з яким він доводив свій світогляд.

Але Галілей не був церковним ієрархом або богословом, і цим можна пояснити сумніви Інквізиції. Страх дозволити мирянину інтерпретувати Біблію був історично зумовлений — поширювалась Реформація, яка дозволяла кожному мирянину довільно інтерпретувати Біблію. Аби правильно передати дух тих часів, ми не можемо говорити про ідеали вільного мислення, адже тоді в суспільстві панували авторитарні погляди і мало-кому приходило в голову нарікати на нестачу свободи слова. Брехт, **оцінюючи зречення** Галілея, як таке, що зумовлене страхом та конформізмом, не враховує важливості для тодішньої людини інституції сповіді, і, здається, не вірить також у можливість щирої сповіді та бажання залишатися у згоді з Церквою. Інакше кажучи, ментальність Галілея як католика XVII століття була підмінена Брехтом на ментальність сучасної йому людини XX століття.

Формально Галілей був звинувачений не в ересі і не в прихильності до геліоцентризму. Йшлося про ламання католиком заборони Церкви на пропагування не доведених наукових гіпотез. Така заборона на ведення дискусії в той період була нормальним явищем, цілком звичайним, а спроба примусити Галілея замовчати пояснювалась не тим, що Церква негативно ставилась до самого

геліоцентризму, а швидше тим, що Церква прагнула припинити дискусію, яка могла мати небезпечні наслідки.

З філософської точки зору помилка Інквізиції полягала в тому, що вона не розрізняла алегоричну мову Біблії від космологічної напівміфологічної мови Аристотеля. Таким чином, модель Галілея виявилася такою, що протирічить Біблії. По суті, наукова дискусія між двома гіпотезами: гео-ігеліоцентричними, була помилково перенесена в площину теології. До того ж, докази Галілея стосовно геліоцентризму не мали достатньої експериментальної бази, яка з'явилася лише в XIX сторіччі. Саме тому Інквізиція вимагала від Галілея провести водорозділ між математичною моделлю, науковою гіпотезою і фізичною реальністю. Адже реальність завжди складніша за модель.

Велику вагу в справі Галілея мали також політичні інтриги і особисті образи. Галілей, який був яскравим та іронічним полемістом, легко створював собі велику кількість ворогів в академічному та науковому середовищі. Можливо, мала значення особиста образа Папи — Урбан VIII міг відчувати себе обманутим, оскільки він рекомендував Галілею не пропагувати геліоцентричну модель.

Конфлікт Галілея і Церкви не був конфліктом науки і релігії. Але його можна спробувати інтерпретувати також як конфлікт логік поведінки, відмінності в складі мислення. Галілей, як і багато інших геніїв, відчував себе пророком, людиною зобов'язаною говорити про свої відкриття. Зовсім інша логіка була у Церкви, яка в той час сприймалась як авторитет у сфері науки і важливий політичний гравець. Тому Інквізиції доводилося брати до уваги ступінь об'єктивної доведеності відкритих істин та можливі політичні і соціальні наслідки їх повної акцептації з боку церкви.

В ситуації, коли Галілей не міг привести достатньо доказів на свою користь, і пам'ятаючи про процес над Бруно, котрий намагався зробити надто далекі висновки, обережність Інквізиції, здається, була в певній мірі виправданою. Побожовання Церкви в поєднанні з упертим характером Галілея призвели до **відкритого конфлікту і нападу** на вченого. Створюючи нову мову і нові дослідницькі інструменти, входячи на територію, недоступні для інших, вчений стає певною мірою схожим на містика і так само, як містик, він є приреченим на нерозуміння. З психологічної точки зору прийняття геліоцентризму як реальної моделі Космосу було для сучасників Галілея неабияким викликом - адже ставились під сумнів самі підвалини світогляду, який підтримувався традицією протягом століть.

Сучасна ідеологія лібералізму закликає нас до поваги до будь-якого складу мислення і культури, яким би химерним та незрозумілим вони нам не здавались. Коли дослідженням піддається тибетська чи індійська культура, дослідник виходить з того, що належить зрозуміти цих людей і світ їхніх символів. Але по відношенню до європейської культури часів Галілея часто робиться виняток. А між тим це не якась віддалена культура, вона є частиною нас самих і заслуговує на розуміння.

І ще кілька зауважень більш загального плану.

Як правило, історичний випадок з Галілеєм трактується як неминучий конфлікт науки і релігії. Вважається, що європейська наука народилась з протиріччя з релігією, що наукове мислення формувалося **паралельно** з емансипацією європейського розуму від релігійних догм. Але, насправді, таке мислення є великим спрощенням. Біблія, приміром, не є космологічним трактатом. Набагато важливішим в ній є богословські, антропологічні та етичні виміри. Тому в європейській культурі завжди існувала можливість різноманітних моделей світу. З Біблії про космос ми дізнаємось лише найбільш загальні речі — що світ створений Богом, що причиною його створення була любов Бога.

Іншим стереотипом є те, що наука почала розвиватись в період послаблення позицій церкви і спаду релігійної віри. Розглянемо цю тезу детальніше. Середньовіччя було періодом відносної релігійної стабільності, соціального упорядкування і панування ієрархічної парадигми. В свою чергу Ренесанс можна окреслити як період релігійного постмодернізму та еклектизму, повернення до язичництва, занепаду логіки. Реакцією на це став час Реформації і релігійних воєн. Саме тоді релігія знову стала в розумінні європейця чимось дуже важливим, хоча вона вже не була такою самоочевидною річчю, як в Середньовіччі, або нейтральною як в Ренесансі, коли були модними різноманітні магічні та парарелігійні традиції. Період Реформації став періодом християнського ренесансу. Намагаючись побороти ренесансний еклектизм не лише силою, церква шукала інтелектуальні аргументи проти неоязичництва і робила ставку на науку. Адже наука пропонувала світогляд, позбавлений міфологічних елементів. Можливо, Церква не була зацікавлена в розвитку наукового світогляду як такого, але розглядала науку, як союзника в боротьбі з язичництвом. Наука давала нову мову інтерпретації світу.

Водночас слід зазначити, що наука не була дискурсом альтернативним стосовно релігії. Вона не була альтернативним світоглядом. Наука

народилася швидше як відповідь на потребу інтелектуальної та духовної дисципліни, втраченої в Ренесансі. Вчений за часів Галілея вважав, що оскільки природа функціонує згідно принципів встановлених Богом, її пізнання є одним зі способів пізнання Бога. Наука бачилася вченими як нова форма аскези, очищуючої духовної вправи. Головні творці європейської науки були людьми глибоко релігійними, а релігійна мотивація була важливим моментом їхньої наукової діяльності. Часто також це були люди пов'язані з церковним середовищем.

Хочу звернути увагу ще на один міф, нібито пов'язаний зі ставленням релігії до науки, який присутній у драмі Брехта. Йдеться про оцінку постаті Джордано Бруно. Звичайно, з точки зору сучасної нам етики, ніякими аргументами не можна виправдати спалення Бруно. Однак звинувачення Церкви в тому, що було спалено видатного вченого немає під собою підстав. Бруно не здійснив жодного наукового відкриття, не провів жодного експерименту, в його книгах взагалі немає математичного апарату. Самого себе Бруно називав магом. В списку звинувачень, пред'явлених інквізицією Бруно, знаходиться те, що він проголошував множинність світів, одвічність світу, теорію переселення душ з одного тіла в інше, розуміння людської душі як частини душі світу. Магію Бруно оцінював як шляхетне заняття, біблійних апостолів вважав магами. Можна дискутувати, наскільки ці звинувачення були справедливими, але тут немає звинувачення в підтримці Бруно геліоцентричної моделі. Це не був конфлікт науки і релігії, а скоріше двох міфологій — християнської і окультистсько-піфагорейської. Навіть коли Бруно говорить про геліоцентризм і нескінченність космосу, для доказу цього він використовує богословські аргументи — “Сонце повинно знаходитись в центрі космосу, оскільки в ньому живе душа світу”. В такому ж стилі Бруно говорить про нескінченність світу: “Оскільки Бог є безкінечним, наївно думати, що він створив обмежений у просторі світ”. Згідно з Бруно, причиною руху планет є не зовнішня фізична сила, а присутня в кожній планеті душа. Самі зірки є божественні істоти.

Таким чином він створює скоріше язичницьку релігію, ніж науку. Згідно Бруно, Копернік — лише зоря перед появою сонця античної філософії. Ідеал знання для Бруно — це окультизм. Самого себе Бруно вважав магом, що пройшов ініціацію, і це, на його думку, дозволяло йому зрозуміти світ глибше і ширше, ніж Копернік, який мислив як плебей. Бруно варто оцінити як реакціонера і противника науки, який прагнув повернути часи обожнення зірок. Його роль для науки вичерпується тим, що

він скомпроментував Коперніка, використовуючи його для своєї окультистської доктрини. Небезпека Бруно для Церкви була не в тому, що він популяризував науку, а в тому, що з науки він намагався зробити висновки богословського характеру. Так з геліоцентристської моделі космосу він робив висновки про невірність ієрархічної структури соціальної реальності. Оскільки Земля і Сонце є одними з безлічі небесних тіл, Бог не може розглядати Землю як якесь особливе місце у Космосі. Згідно Бруно, Бог не пов'язаний з жодною частиною Космосу більше, ніж з іншою. В нескінченному Космосі немає місця таким феноменам, як створення з нічого чи Страшному суду. Бачимо, що Бруно використовував примітивну псевдонаукову методологію, в якій не було відділення мови поезії від мови науки чи мови теології.

ЛІТЕРАТУРА

- Sierotowicz Tadeusz, *Galileusz*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2003
 Wróblewski Andrzej Kajetan, *Historia fizyki*, Wydawnictwo Naukowe PWN Warszawa 2006
 Ridondi Pietro, *Galileo eretico*, Einaudi, Turin 1983
 Брехт Б. *Три епічні драми*, Полісся, Житомир 2010

Лариса ФЕДОРЕНКО
 (Житомир)

«ПЕРЕЛІТ ЧЕРЕЗ ОКЕАН» Б. БРЕХТА / К. ВАЙЛЯ: АВТОРСЬКА МОДЕЛЬ ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО ТЕАТРУ

«Навчальна радіоп'єса» «*Переліт через океан*» Бертольта Брехта, на музику Курта Вайля, що є одночасно літературною та медійною працею, розпочинає брехтівський цикл «*Lehrstück*» як особливої форми політично-педагогічного прикладного мистецтва.

Зародження жанру «*Lehrstück*» тісно пов'язане з становленням брехтівської «теорії радіо» (1927-1932)¹, основні положення якої перегукуються з його концепцією «навчальної» драматургії. Хоча митець опікувався перш за все питаннями театральної культури, однак він не міг водночас не помічати проблем, що назрівали і в німецькому радіомовленні 1920/1930 років. Основне критичне положення Брехта стосувалося односторонньої комунікації, яку здійснювало тогочасне радіо, за якої тільки одна сторона передавала інформацію, а інша лише сприймала її. Помічаючи спільне у мистецьких проблемах як радіо, так і літератури, Брехт зауважує:

«Наша література безпорадна, вона свідомо уникає будь-якого впливу на читача, намагається нейтралізувати його, не виявляє закономірності всіх речей та явищ. Наша система освіти слабка і недолуга, у нас найбільше побоюються, як би народна освіта не призвела до небажаних наслідків» [1:148-149].

Сформулювавши проблему, драматург окреслює основне завдання мистецтва: перетворити

¹ Висловлювання Брехта проти капіталізму (напр. його зображення несправедливості і корупції владних осіб і багатих) особливо сильно наголошувалися комуністичними дослідниками з колишньої НДР і Радянського Союзу (Вернер Міттенцвай, Ілья Фрадкін та ін.). Марксистський напрямок в літературному дослідженні, який взяв історичний матеріалізм і марксистську діалектику за основу і за відправну точку, займав спочатку домінуючу, а потім єдину позицію.

глядача з об'єкта просвітництва в активного учасника просвітництва [1: 149]. Так, головним пунктом його «теорії» стала вимога *демократизації* радіо, яку драматург виклав у «Пропозиції директору радіомовлення» (1927) [2: 216-218]. Для досягнення цієї мети Брехт бачить необхідність функціональних змін на той час нового медійного засобу. Він очікує від радіо *подвійного* механізму дії (воно мало передавати і приймати), наполягає на перетворенні радіо з дистрибутивного в комунікативний апарат, із каналу передачі інформації в засіб спілкування, зв'язку між людьми. Слухачі радіо мають стати одночасно його безпосередніми учасниками. Вони повинні не лише сприймати інформацію, але й самі стати «постачальниками» матеріалу. Тобто, радіо Брехт розглядає не інакше як *інтерактивний* засіб комунікації. За переконанням митця, воно має залучити слухача у свою роботу, не ізолювати його, а, навпаки, пов'язати з суспільством. «Радіоп'єси» стали б практичним втіленням запропонованої «медійної теорії», вимагали б від слухача свого роду «виступу, активізації, енергійної участі» [3: 227].

Такою спробою якісно нового використання радіо, своєрідним «радіоекспериментом» стала «навчальна радіоп'єса» «**Ліндберг**» (зима 1928/1929).

Матеріалом для змісту твору послужила книга американського льотчика Чарльза Ліндберга (1902-1974) «Ми» («We», New York 1927; у німецькому перекладі «Wir zwei. Im Flugzeug über den Atlantik», Leipzig 1927) про безпосадочний переліт через Атлантичний океан (з США у Францію), здійснений ним 20/21 травня 1927 року.

П'єса розпочинається із «Заклику до всіх», в якому автор пропонує слухачам залучатися до виконання твору:

Громадськість закликає: повторіть
Перший переліт за океан,
Наспівуючи гуртом
пісню по нотах і словам [4: 28].

«Заклик» драматурга не носить суто формальний характер. Навпаки, в ньому закладений основний намір Брехта, що відповідає концепції його «теорії радіо» та основам майбутньої «Lehrstück»-теорії – безпосередня участь слухача/глядача в театральному мистецтві. Крім того, «Заклик» вказує на колективістський характер твору. Недарма п'єса, що мала початкові назви «*Ліндберг*» (лютий 1929), «*Переліт Ліндберга*» (квітень 1929), у четвертій редакції отримує «очужену» назву «*Переліт Ліндбергів*» (травень-червень 1930). Фігура пілота-одинака виступає тепер у множині – Ліндберги. Таким чином автор підкреслює тенденцію колективності у творі, створюючи збірний образ

численних людей, завдяки яким стало можливим досягнення окремого льотчика.

Навесні 1929 році в листі до Ернста Хардта, на той час директора Західнонімецького радіооб'єднання (WERAG) у Кельні, Брехт передає свої міркування щодо нового виду «співпраці» між радіо і слухачем [5: 7]. На прем'єрі п'єси, що була запланована для Баден-Баденського фестивалю влітку 1929 року, Брехт пропонує Хардту як режисеру майбутньої постановки *наочно* продемонструвати участь слухача у радіомистецтві. При чому головну роль п'єси – партію Ліндберга – Брехт відводить саме слухачу. Роль відважного пілота, що є прикладом людської мужності, на думку Брехта, має особливий виховний вплив на молоде покоління, якому в першу чергу адресувалася п'єса («*навчальна радіоп'єса для хлопчиків і дівчаток*» – так звучить підзаголовок твору в четвертій редакції).

В «Поясненнях до „Перельоту Ліндбергів“» (червень 1930) Брехт зауважує, що п'єса не має іншої вартості (в тому числі й художньої) окрім навчальної [6: 66]. Твір розглядається автором як *засіб навчання*, що складається з двох частин. Перша з них (партія явищ природи, континентів, міст, шуми води, мотору тощо) виконує допоміжну функцію і має на меті реалізувати «навчання». Друга частина (партія пілота, яку виконує слухач) – це матеріал для «навчання». «Учень» є слухачем першої частини і виконавцем другої.

Сценічний експеримент Брехта і Хардта на прем'єрі 27 липня 1929 року оптично демонстрував залучення слухача у радіомистецтво. Перед великим екраном, на якому проектувалися основні ідеї використання мистецтва² (ці тези лишалися на екрані протягом усієї постановки), з одного боку сцени були розташовані невеличкий оркестр з концертним роялем, хор, соліст, музикант і коментатор, що озвучував назви усіх сцен. З іншого боку за допомогою ширми була зімітована кімната. В ній за столом з партитурою сидів чоловік і співав партію Ліндберга. Це *слухач*. Посередині сцени стояв гучномовець для передачі шумів, записаних на грамплатівку. Таким чином передавалися всі звуки, позначені в тексті як «Радіо»: континенти Америка і Європа, місто Нью-Йорк, туман, сніговий, сон, шум води, гул мотора, рибалки, гамір натовпу. Перед хором, солістами і оркестром була виставлена табличка «Радіо», перед кімнатою з виконавцем партії Ліндберга – «Слухач» [6: 68].

28 і 29 липня запис прем'єри транслювався на Південно-західнонімецькому радіо Франкфур-

² Brecht B.: *Kann die heutige Welt durch Theater wiedergegeben werden?* In: Hecht W. (Hg.): *Alles was Brecht ist... Fakten – Kommentare – Meinungen – Bilder*. Frankfurt a.M. 1997. S. 178-179.

ту на Майні (SÜWRAG) і WERAG. Напередодні трансляції п'єси в «Південно-західнонімецькій радіогазеті» друкувалося лібрето твору для слухачів, які б мали залучатися до «колективного» виконання п'єси.

В «Коментарі» до концертної постановки «Ліндберга» (авторство, імовірно, Хардта [5: 9]) визначається об'єкт педагогічного впливу радіоп'єси – це хлопчики-школярі, які, залучаючись до виконання кантати, «повторюють» героїчний вчинок Чарльза Ліндберга [5: 9]).

У четвертій редакції «Переліт Ліндбергів» іменується *«твором з тренувально-навчальною метою»*: «...навчальна радіоп'єса для хлопчиків і дівчаток, не опис перельоту через Атлантику, а педагогічний експеримент...» [5: 25]. В «Поясненнях» до «Перельоту Ліндбергів» (червень 1930) п'єса позначається як *«предмет навчання»* і *«вправа»* [5: 25].

Остання редакція під назвою *«Переліт через океан»* з'явилася в 1950 році. У грудні 1949 року Південнонімецьке радіо звернулося до Брехта з проханням про дозвіл на трансляцію п'єси (трансляція не була реалізована). Другого січня 1950 року Брехт дав письмову відповідь і дозволив транслювати п'єсу на таких умовах: 1) якщо ім'я Чарльза Ліндберга, який в роки другої світової війни підтримував стосунки з нацистами, буде вилучене з тексту; 2) п'єса виходитиме під новою назвою «Переліт через океан», а твору передуватиме «Пролог», спеціально дописаний Брехтом під назвою «Постановникам та слухачам «Перельоту Ліндберга»:

Ви слухаєте

Доповідь про перший переліт через океан

У травні 1927. Один сміливець

Його здійснив. Він подолав

І шторм, і кригу, і буремну воду. Однак

Нехай його ім'я лишисться невідомим, бо

Того, хто не заблукав в непрохідних водах стихії,

Засмоктало грузьке багнище цивілізації. Буря й лід

Не зламали його, натомість зламала

Людина. Десяток літ

Розкішного життя та слави – і лиходій-герой

На службі гітлерівським катом

Підняв у небо свій бомбардувальник,

Несучи смерть й страждання. То ж

Хай його ім'я лишисться невідомим. А вас

Застерігаю: ні мужність, ані знання

Моторів та карт навігаційних

Не перетворюють асоціального мерзотника

В героя [4: 187].

Остання редакція вводила у текст п'єси такі зміни: в розділі 1 замість *«...повторіть переліт за океан командира Ліндберга»* – *«...повторіть перший переліт за океан»*; в розділі 3 замість *«Мене*

звати Чарльз Ліндберг» – *«Як мене звати – не має значення»*; в розділі 10 замість *«...переліт через океан командира Ліндберга пройде успішно»* – *«...переліт через океан командира Такого-то пройде успішно»*; в розділі 16 замість *«Я Ліндберг»* – *«Я пілот Такий-то»*.

На думку Брехта, зміни в п'єсі хоча й могли дещо нашкодити віршованому тексту, проте вилучення імені антисуспільного героя матиме повчальне значення. Видання збірника «Спроби» від 1959 року виконало вимогу автора по змінам тексту і надрукувало п'єсу в новій версії з поправками.

Остання редакція п'єси складається з сімнадцяти невеликих розділів, які мають свої назви. Таким чином автор свідомо уникає ефекту несподіваності дії, що має розгортатися, і заздалегідь повідомляє своєму глядачеві про майбутні події.

Назви розділів є своєрідними тезами до змісту п'єси. Побудовані логічно й послідовно, досить розгорнутої структури, вони складають методично витриманий план твору, за яким можна систематично і зв'язно викласти основні події:

1. Заклик до всіх.
2. Американська преса вражена легковажною відчайдушністю пілотів.
3. Представлення пілотів та їхній виліт з Нью-Йорку до Європи.
4. Місто Нью-Йорк звертається до кораблів.
5. Майже увесь час польоту пілоти борються з туманом.
6. Вночі почався сніговий.
7. Сон.
8. Ідеологія.
9. Вода.
10. Під час всього польоту американські газети безупинно повідомляють про удачу пілотів.
11. Роздуми щасливців.
12. «Так летять вони, – пише французька преса, – над ними шалені бурі, навколо бездонний океан, а під ними тінь славного Нунгессера».
13. Розмова пілотів з мотором.
14. Нарешті поблизу Шотландії пілоти побачили рибалок.
15. У паризькому аеропорту Ле Бурже 21 травня 1927 року о 10 годині вечора величезний натовп людей зустрічає американських пілотів.
16. Прибуття пілотів у паризький аеропорт Ле Бурже.
17. Доповідь про ще не досягнуте.

Захоплений відчайдушним подвигом американця Ліндберга, ім'я якого згодом нівелюється, та науково-технічним прогресом суспільства, Брехт створює хвалебну оду перемоги *Homo sapiens* у боротьбі з силами природи, забобонами, з докорами у легковажності і нерозважливості завдяки техніці. На шляху до своєї мети пілоти долають «природу», що персоніфіковано виступає

у вигляді туману, сніговію, води, які намагаються порушити їхні плани і є відкритими ворогами прогресу:

СНІГОВІЙ (РАДІО)

Вже годину я чиню опір людині
На літаку.
То вверх за хмари,
То вниз до океану
Кручу-верчу я ним!
Ніяк не знайде рівноваги
Сталевий птах той,
Проте й не гине.
Він йде доверху,
Летить донизу,
Він слабший за деревце на березі,
Безсилий, немов листок, відірваний від гілки,
Та все ж не падає на землю [4: 33, 34].

Найближчий помічник пілотів у цій боротьбі – це техніка – літак «Дух Сент-Луїса». Літак теж виступає персоніфіковано у тексті, це «співрозмовник», «соратник» льотчиків у польоті. Про нього піклуються:

Чи вистачить тобі мастила?
Гадаєш, хватить нам бензину?
Чи не перегрівся ти?
З тобою все гаразд? [4: 41].
Його підбадьорюють:
Уже не довго нам легіти. Зараз,
Головне, зібратися з силами
Нам обом [4: 41].
З ним радяться, сумніваються разом:
Чи вистачить нам сили?
Нам обом? [4: 42].

Драматург намагається представити досягнення окремої людини як колективний результат. Більш за те, цей «колектив», так би мовити, здійснює політ:

Сім чоловіків робили мій літак у
Сан Дієго,
Нерідко без перерви і без сну
По 24 години на добу
Вони трудилися.
Чимало стали на те пішло.
І витвір цей – моя та їхня гордість.
Вони працювали, щоб
Я продовжив їхню справу, то ж не один я тут –
Нас восьмеро у літаку [4: 32].

З огляду на це «Переліт через океан» є не лише радикальною відмовою від традиційного в літературі уславлення головного героя, а представлення нової реальності, яка потребує спільних зусиль колективу.

Ще з часів Ренесансу в літературі і мистецтві тривалий час існувала епоха одинаків, які покла-

далися самі на себе, і їхній вчинок був теж суто індивідуальним досягненням. У «Перельоті через океан» «піонерські» звершення можливі лише завдяки техніці, а отже спільним зусиллям багатьох. Сучасний герой-першопроходець – більше не одинак (навіть якщо фактично він один). Тепер він – репрезентант суспільно-колективної діяльності.

На відміну від доповіді Чарльза Ліндберга у книзі «Ми» (1927), у якій під колективом розумілися насамперед спонсори його польоту, а робітники не бралися до уваги, у Брехта, однозначно, успіх акції належить людям, які побудували літак. Вже перша редакція п'єси містить пасаж:

Я Чарльз Ліндберг. Віднесіть мене,
Будь ласка, у темний ангар, щоб
Ніхто не бачив
Мою людську слабкість.
Та перекажіть моїм товаришам
З заводу «Райан» у Сан Дієго,
Що попрацювали ми на славу.
Наш мотор витримав переліт.
Їхній витвір бездоганний [4: 44, 45].

Помітна авторська тенденція: Брехт уславлює простих робітників, постійно підкреслює їхню вирішальну роль у тріумфі Ліндберга: «ваша робота», «наш мотор» тощо.

Останній пасаж п'єси «Доповідь про ще не досягнуте» (він же починає «Баденську навчальну драму про згоду») заперечує кордони людських можливостей:

Вкінці 3 тисячоліття нашої ери
Наша недосконала машина
Полетіла у небо,
Демонструючи можливе і
Наставляючи нас:
Це ще не межа.
Цьому і присвячена ця доповідь [4: 45].

Отже, поява радіоп'єси «Переліт Ліндбергів» ознаменувала собою зародження жанру «Lehrstück», а саме його перших характерних особливостей:

- демократизація мистецтва;
- експериментальний характер («Lehrstück» – експериментально-дослідницька вправа, засобом якої є мистецтво);
- активний глядач, він же – учасник дійства («Lehrstück» – модель театру, що ліквідує роз'єднання глядацької зали і сцени за принципом «краще діяти, аніж співчувати» [6: 67]);
- застосування проєкцій основних ідей як наочний допоміжний засіб «навчання»;
- «Lehrstück» – педагогічно-прикладне мистецтво для аматорів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Brecht B. Über Stoffe und Form // Ausgewählte Werke in sechs Bänden. Jubiläumsausgabe zum 100. Geburtstag. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1997. – B. 4. – 797 S.
2. Брехт Бертольт. Предложение директору радиовещания // Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В пяти томах. – М.: Искусство, 1965. – Т. 5/1. – 528 с.
3. Брехт Бертольт. Радио как средство общения // Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В пяти томах. – М.: Искусство, 1965. – Т. 5/1. – 528 с.
4. Брехт Б. «Lehrstücke» («навчальні» п'єси). / Укладач Федоренко Л.О. / За наук. ред. доктора філологічних наук, проф. Чиркова О.С. – Житомир: ПП «Рута», 2009. – 224 с.
5. Steinweg R. Das Lehrstück: Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung. – 2., verb. Aufl. – Stuttgart: Metzler, 1976. – 284 S.
6. Steinweg R. Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen. – Frankfurt a.M., 1976. – 520 S.

Zbigniew FELISZEWSKI
Katowice (Polen)

**„DER LIEBSTE ORT/AUF ERDEN
WAR IHM IMMER DER ABORT“.
MÜLL UND ABFALL IM FRÜHEN
DRAMA VON BERTOLT BRECHT**

Die Einstellung der Wissenschaft zum Müll war einen großen Zeitraum lang durch eine ausschließende Haltung geprägt. Sie resultierte hauptsächlich aus der unerschütterlichen Meinung vom positiv Gegebenen als dem Garanten der Entwicklung und des Fortschritts so im materiellen wie auch im geistigen Sinne, was dem positivistischen Denken Vorrang gab und die Grundlagen der abendländischen Kultur weitgreifend festlegte. Hingegen verstand man den Müll als überflüssiges, ungewolltes, das Gefühl der Abneigung erzeugendes Nebenprodukt, ohne das die Herstellung, sei es von materiellen Gütern oder im breiteren Sinne als Schaffung bestimmter gesellschaftlicher Ordnung, zwar nicht auskommen konnte, dessen reales Zugewesen die Letztere jedoch nur beeinträchtigen würde. Sein Platz befand sich außerhalb des geordneten Systems. Zwischen ihnen verlief die Grenze der Ignoranz und des Schweigens. Dabei kann man vom Müll nicht selten eine interessante Geschichte erfahren. Gewiss hätte Sherlock Holmes nicht alle seiner Detektivrätsel lösen können, hätte er sich nicht in den Müllkorb vertieft. Neben dem allmählich verklinkenden Glanz der einmaligen Vorzüglichkeit, die dem Objekt anhaftete, als es noch zu dem Ordnungssystem gehörte, besitzt der Müll auch das, was dieses System verdrängen, vernichten oder im besten Fall verschweigen will und eröffnet somit Türe und Tore zur eingehenden Beschäftigung mit den Kategorien der Ordnung.

Die bahnbrechende Studie, die den Müll als Teil des Gesellschaftssystems betrachtet und ihn somit in die Forschung darüber einschließt, lieferte 1985 Mary Douglas mit ihrem Buch *Reinheit und Gefährdung*. Douglas verweist hier auf zwei grundlegende Aspekte, die dem Müll innewohnen. Zum Einen ist es die Bestimmung, Schmutz verheiße eine Verbindung mit Reinheitssystemen, woraus man gradlinig schlussfolgern kann, dass dies ein vielversprechender Ansatz in der synchronen Auffassung des ganzen Systems ist.

Der zweite sich aus der Lektüre der Studie ergebende Ansatz konzentriert sich auf die relative Beschaffenheit des Schmutzes. Douglas nennt hierzu das Beispiel der Schuhe, die an sich in die Kategorie der Reinheit gehören, werden jedoch zum Schmutz, wenn sie auf das Bett gestellt werden.¹

Um so interessanter ist die Auseinandersetzung mit alldem, was als Müll betrachtet wird, als das System des Klassifizierens auf gesellschaftlicher Abmachung basiert. Der Müllstatus kommt den Objekten nicht aufgrund der Eigenschaften, die ihnen innewohnen und ihre Beschaffenheit ausmachen, zu, sondern wird von außen entschieden. Die gesellschaftliche Fundierung des Mülls zwingt ihre Vertreter zur permanenten Überprüfung und Überwachung der Zuordnung der Dinge zu dem ihnen vorgesehenen Platz. Eine logische Schlussfolgerung zwingt sich auf: nicht die Objekte, die aufgebraucht sind und nicht mehr benutzt werden können, landen auf den Mülldeponien, sondern die Vorstellung der Menschen von der Nützlichkeit entscheidet über die Müllartigkeit der Gegenstände.

Von dieser Vorstellung hängt darüber hinaus ab, ob ein Ding als dauerhaft oder vergänglich eingestuft wird. Nach Michael Thompson seien dauerhafte Objekte wertbeständig, wie etwa Antiquitäten und zeichnen sich durch ihre Langlebigkeit aus. Vergängliche Objekte dagegen (beispielsweise die meisten Gegenstände des täglichen Gebrauchs) seien vom Wertverlust bedroht und somit kurzlebig.² Gerade den auf die lange Lebenszeit ausgelegten Objekten stand vor allem in vergangenen Jahrhunderten die symbolische Repräsentation der Ewigkeit zu, woraus ihr ultimativer Wert resultierte.³ Für die Abfalldynamik ist also auch die soziale Fundierung entscheidend, aus der die Übergänge zwischen dem einen und dem anderen Status resultieren. Nicht zuletzt wurzelt sie in dem Bestreben der Menschen, ihren hohen sozialen Status eben durch die Ansammlung, Beschützung, aber auch durch die Herstellung der Objekte, die als langlebig fungieren können, zu gewährleisten.

Nicht allein in der Bedeutung der wertvollen und wertlosen Objekte liegt der Hund der Mülltheorie begraben, sondern vielmehr in der Distinktion der Randbereiche, was Johnnatan Culler untersucht.

Zum einen stellt der Randbereich der Abfälle den notwendigen Hintergrund zur Hervorhebung dessen, was die bestimmte Gesellschaft ausmacht. Müll wäre somit eine Negativkopie der Verhältnisse. Andererseits verweist seine Platzierung am Rande auf einen

besonderen Raum dazwischen. Da wo der Bereich eines Systems ausgeht, da beginnt der Randbereich des Abfalls, wo aber dieser endet, begegnen wir möglicherweise einem neuen System (bzw. hegen die Hoffnung es zu tun). In diesem Fall können wir vom Müll, bzw. Schmutz als Medium sprechen, das nicht lediglich eine vermittelnde Rolle besitzt, aber, was in diversen Medientheorien besprochen wurde, die Diskursivität mitzubestimmen vermag.

Auf diese Weise bekommt der Literaturforscher ein Werkzeug in die Hand, durch den Filter der Abfälle die Verbindungen zwischen den Einzelelementen eines Systems und die in ihm herrschenden Verhältnisse ergründen zu können.

Kurzum – der Müll liefert Auskunft über die Gesellschaft, die ihn produziert. Was erfahren wird über die Gesellschaft in Brechts Werk?

Als Baal – der immer mehr verkommene Künstler den Lebensunterhalt, der größtenteils im Erfüllen seiner hedonistischen Neigungen (sprich: essen, trinken, kopulieren) besteht, in einem Varieté verdient, erfährt er von Mjurk, dem Lokalbesitzer, die Gründe seiner enormen Popularität:

Sie sind (...) die brillianteste Nummer der »Wolke der Nacht«. Ich habe Sie eigenhändig entdeckt. Wann hat je so eine Seele in einem solchen Fettkloß gesteckt? Der Fettkloß macht den Erfolg, nicht die Lyrik.⁴

Dabei will der schlaue, auf schnelle Gewinne ausgerichtete Mann gar nicht auf den Dichter verzichten. Offensichtlich hilft nicht nur der sprichwörtliche Fettkloß beim Erfolg seiner Varieténummer mit, sondern gerade die bizarre Verbindung zwischen ihm und der feinen Lyrik des genialen Poeten, die Überschreitung einer unsichtbaren Grenze also. Was die Zuschauer anzuziehen scheint, ist die Möglichkeit dem Poeten zuzusehen, der mit Kot besudelt wird, der in der Kloake sitzt. Kurz nach dem Meinungsaustausch mit Mjurk, singt Baal ein durchaus frevelhaftes Lied vor, und je schamloser es wird, desto größerer Tumult entsteht im Café.⁵ Nicht der Schmutz an sich ist interessant, sondern die Begegnung des Reinen mit dem Schmutzigen, der Ordnung mit dem Abfall, da sie jene Randbereiche schaffen, in denen man zwar auf die andere Seite schauen kann, man bleibt aber immer zugleich in der eigenen sauberen Welt der Geborgenheit.

Schnell erweist sich, dass Baal zum Spielverderber der Gesellschaft wird. Der geniale Poet beschmutzt sich selbst, würdigt sich herab, wird vulgär, passt sich also an die Atmosphäre einer Mülldeponie an, woran die Variétézuschauer gar keinen Gefallen mehr finden. Belege dass Baal sich zum Müll

¹ Douglas kategorisiert den Müll nicht, sondern betrachtet ihn als Ganzes in Opposition zu der Ordnung. Diesbezüglich verwendet sie hier die Begriffe Schmutz und Reinheit.

² Vgl. Mary Douglas: *Reinheit und Gefährdung. Eine Studie zu Vorstellungen von Verunreinigung und Tabu*. Berlin 1985, S. 53.

³ Vgl. Sonja Windmüller: *Die Kehrseite der Dinge. Müll, Abfall. Wegwerfen als kulturwissenschaftliches Problem*. Münster 2004, S. 30.

⁴ Vgl. Michael Thompson: *Rubbish Theory. The Creation and Destruction of Value*. Oxford 1997, S. 113-119.

⁵ Bertolt Brecht, *Baal*, in: Ders.: *Gesammelte Werke I. Stücke I*. Frankfurt am Main 1967, S. 36.

degradieren lässt, findet man im Drama mehr. Sein gesellschaftlicher Abstieg mag die Symptome einer Verschwendungs Krankheit aufweisen, die auf die Selbstvernichtung abzielt, und wird auch so von der Gesellschaft gesehen, lässt jedoch zugleich in seiner Ontologie gerade das Gegenteil ihres äußeren Erscheinungsbildes erkennen. Im Akt der Selbstvernichtung platziert sich Baal an der Seite der gesellschaftlichen Abfälle, die zur Konturierung des bestehenden Systems notwendig sind. Aus der Perspektive der gesellschaftlichen Ordnung scheint die Situation des verwahrlosten Künstlers eindeutig: der einst von den Lesern und Kritikern verehrte Dichter verfiel immer mehr und wurde von der ordentlichen Welt nicht nur zum Abfall erklärt, sondern auch als solcher betrachtet – die Umgebung sollte von ihm gereinigt werden. Ein solches Verständnis wird jedoch durch die Frage betrubt: warum lässt der Dichter seine Verkommenheit zu, wenn er weiß, welche Konsequenzen es mit sich zieht. Schnell wird klar, dass Baal selber, zwar (fast) immer berauscht oder gar besoffen, doch zugleich mit paradox nüchternem Bewusstsein, sich selbst zum Abfall der ordentlichen Gesellschaft abstufte und auch als er noch bewundert wurde, ließ er sich durch diese bürgerliche Ordnung nicht vereinnahmen. Aus dem Grund will er sich mit Mech, dem potenziellen Herausgeber seiner Lyrik, wie auch mit Piller, dem Kritiker und anderen im Speisezimmer versammelten Gästen in die Diskussion über seine Kunst nicht einlassen, indem er ständig und stur auf das Essen und das Materielle pocht. In dieser Szene ist es gerade Baal selbst, der deutlich eine Trennlinie zwischen dem Sauberen und dem Schmutzigen zieht. Er lässt die Kunst in den Bereich der korrupten, bürgerlichen Welt nicht herabsteigen und sie durch das Verlagsangebot des Holzhändlers Mech vermaterialisieren. Jedoch wenn er mit dem naiven Johannes über dessen Verlobte spricht, wirkt er durchaus poetisch. Gewiss hat er das Interesse, den unschuldigen Jungen etwas besser kennen zu lernen, doch, wenn man die romantische Vorstellung von Poesie als Allegorie der Liebe in Betracht zieht, kann man seine Strategie leicht nachvollziehen: Baal ist hier Poet, weil er auch mit einem Poeten spricht – dem Verliebten, während die eingangs des Dramas erwähnte Gesellschaft die Kunst lediglich für sich einnehmen wollte. Baal steht hier auf der Seite der Ordnung und ist somit der Reine, obwohl äußerlich gerade das Gegenteil zu obwalten scheint.

Entgegen seinem äußeren Verhalten bleibt Baal die ganze Zeit in seinem Vorhaben konsequent, seine Kunst gegen die Verwertung und Verwahrlosung durch ihr Einschreiben in die soziale Ordnung zu verteidigen. Die Gesellschaft bleibt in dem Bestreben unermüdlich, die in der Höhe schwebende und durch ihre undefinierbarkeit, Unbestimmtheit und nicht zuletzt durch ihr Geheimnis eine besondere Anzie-

hungskraft besitzende Kunst nach unten herabzuleiten, sie aus direkter Nähe zu betrachten, um sie mit der Zeit zu domestizieren, familiär zu machen, um sie letzten Endes zu „verwursten“.

Es wäre jedoch eine falsche Annahme zu behaupten, Baal sei in seinem Vorgehen immer von edlem Charakter und geschweige denn dass er sich für seine Kunst aufopfern würde. Überzeugender dagegen klingt die These, der Dichter braucht sich bloß schneller auf als die meisten ihn umgebenden Menschen, verwirft zugleich Andere, insbesondere diejenigen, die ihn lieben, verjagt sie aus seiner eigenen Welt auf die Deponie, schmeißt sie weg, sobald sie sein eigenes Ordnungssystem stören.

Er benutzt die jungfräuliche Johanna ungeachtet der ganzen gesellschaftlichen Konvention und ungeachtet ihres Verlobten, worauf sie mit dem Gefühl, entwertet worden zu sein, den Selbstmord begeht. Die von ihm schwangere Sophie möge allein in dem dunklen Wald verenden, nichts würde ihn angehen. Emilie zwingt er zum Trinken und lässt einen fremden Kutscher küssen, verfügt also frei über ihren Körper, mehr: er selbst wird Zuhälter. Zum Schluss ersticht er im Akt der Eifersucht seinen Freund Ekart. Als die Vermieterin des Dachbodenzimmers Ball gleichwohl mit zwei jungen Frauen bei Intimitäten erwischt, bringt sie entrüstet dessen Handeln auf den Punkt: „Der tut dick in Schwänen! Der hat noch ganz andere selig gemacht und die Häute auf den Mist geworfen!“⁶ Die alte Hausfrau übernimmt die Rolle der Ordnungshüterin mit der Hoffnung, ihre energische Handlung könnte ihre kleine Welt vor Schmutz bewahren: „Mein Dachboden ist kein Bordell!“⁷, pointiert sie ganz unbewusst dessen, was Baal im Inneren vorhat: für ihn ist nicht nur der Dachboden schon längst ein Bordell, sondern gleichsam die ganze Welt. Dadurch dass er wie ein Freier und Zuhälter zugleich agiert, artikuliert er nur, was vielen unbewusst ist: dass der Mensch einem Gegenstand ähnlich auf seinen gesellschaftlichen Utilitarismus vorbereitet und permanent kontrolliert wird.

Paradoxerweise kann Baal gerade durch seine eigene Verunreinigung und durch die Zugrunderichtung Anderer zur Verbesserung und Vervollkommenheit der bestehenden Ordnung beitragen. Nach den Systemtheorien ist gerade das Herstellen der Entropie die notwendige Voraussetzung eines gut organisierten Systems. So kann auch die Überproduktion der Abfälle das Streben des Systems nach der eigenen Stärkung und nach Förderung der eigenen Organisation widerspiegeln. Je mehr Abfälle ein System schafft, desto stärker ist es.⁸ Dies würde das homoerotisch gefärbte Liebesbekenntnis erklären, das Baal an Ekart richtet. Homosexualität wird in der Gesellschaft nicht

⁶ Ebd., S. 37.

⁷ Ebd., 29.

⁸ Ebd., 29.

nur als unproduktiv betrachtet, sondern oft als Bedrohung für die Ordnung gesehen. Will ein Homosexueller seine gesellschaftliche Position behalten, so muss er seinen Wert durch eine enorme Sublimierung beweisen, sei es durch künstlerische oder intellektuelle Erfolge oder soziales Engagement. Ein Abtrünniger, der diesen missionsartigen Zwang missachtet und lediglich seiner Leidenschaft frönt, unterscheidet sich, wie Tomasz Sikora es formulierte, „im Prinzip nicht von einem unrecyclebaren Müllstück.“⁹

Angesichts dessen, dass Baals homosexuelle Neigung zu Ekart im Drama jeglicher psychologischer Überzeugungskraft entbehrt und vielmehr einem Konstrukt ähnelt, können wir annehmen, dass in ihr die nächste Stufe der eigenen Herabwürdigung angelegt ist. Indem Baal die gesellschaftliche Ordnung nicht zuletzt durch seine eigene allmähliche Abschaffung als potenzielles, wertvolles Gesellschaftsmitglied zu sprengen versucht, stürzt er sich und mithin die Welt in das Chaos. Nun ergibt sich die Frage inwieweit dies eine rebellisch orientierte, gegen die Gesellschaft gerichtete und sie schändende Handlung ist oder aber inwieweit sie nur ihre bestehenden Konstellationen kritisch hinterfragt. Jedes Chaos weist immer bestimmte Ordnungsprinzipien auf, was nur noch die nächste Bestätigung der These ist, dass auch der Schmutz einen relativen Charakter besitzt und immer vor dem Hintergrund dessen, was in einem bestimmten Kulturkreis für sauber gehalten wird, als jener betrachtet werden soll.

Interessant ist, dass gerade die letzten Worte des Dramas *Im Dickicht der Städte* ebenfalls auf das Chaos verweisen. Das Drama über den Ringkampf zweier Männer, wie es Brecht selbst im Nebentext bezeichnet, dessen Handlungsplot ein schmutziges Geschäft mit dem Doppelverkauf des Holzhandels im Hintergrund ausmacht, und ähnlich wie im *Baal* die Tendenz zur Vermaterialisierung der nicht materiellen Werte thematisiert, zeigt auf die Verschwendung als Strategie, deren Ziel in der notwendigen quasi schöpferischen Handlung zum Abheben seiner selbst von dem Rest der Gesellschaft angelegt ist.

Shlink – der reiche Besitzer eines gut prosperierenden Holzgeschäftes – überschreibt es überraschenderweise und schier gegen die Logik der durch materielles Denken geprägten Gesellschaft auf den ihm wenig bekannten, in bescheidenen Verhältnissen lebenden Garga, den er zuvor in der Leihbibliothek getroffen hat und dem er dessen Ansicht abkaufen wollte. Die Motivation der anfänglich großmütig scheinenden, im Laufe der Zeit sich jedoch als verhängnisvoll erweisenden Tat wird im Drama nicht bekannt gegeben. Über sie können wir lediglich Spekulationen anstellen. In Anbetracht der kargen moralischen Veranlagung des Malaien scheint es schwer

annehmbar, dass er den Abgabeakt des Geschäfts zum Bewirken einer altruistischen Wende in der durch den animalischen Kampf um finanzielle Vorherrschaft in der kapitalistisch organisierten Stadt bewerkstelligte. Viel plausibler scheint dagegen die Annahme, dass der Geschäftsmann durch das Verschwenden sich von dem Rest der Gesellschaft abzeichnen wollte. Das Verschwenden, üppiges Leben, die brauchbaren Dinge also zum Müll zu machen, war und ist vielen, nicht nur reichen Gesellschaften eigen. Nach Jean Baudrillard, haben alle Sozietäten immer verschwendet, ausgegeben und konsumiert mehr als nur das, was notwendig war und zwar aus dem Grund, dass gerade durch den Konsum dessen, was überflüssig ist, sowohl den einzelnen Menschen als auch den ganzen Gesellschaften das Gefühl zuteil wird, dass sie nicht lediglich existieren, sondern, dass sie leben.¹⁰

Daraus lässt sich schlussfolgern, dass gerade die Müllproduktion, wie keine andere Tätigkeit, verursachen kann, dass der Mensch das reale Lebensgefühl empfindet. Baudrillards Diagnose scheint unserem Protagonisten wie nach Maß geschnitten. Sie lässt gleichzeitig weitere, mutige Resümees entstehen. Der relativ sicheren Einkommensquelle entbehrt, kann Shlink materiell zwar nur noch auf einem niedrigen Niveau *existieren*, dafür gewinnt er das Gefühl, dass er *lebt*.

Garga erfährt durch das überraschende Vermögen eigene Vermaterialisierung und letzten Endes muss er sich wie jeder materielle Gegenstand den Verwertungsrechten unterordnen. Er geht ins Gefängnis, erfährt auch eine soziale Abwertung infolge des Doppelverkaufs des Geschäftes, nimmt aber zugleich an diesem weit angelegten gesellschaftlichen Prozess des Verwertens und Absonerns dessen, was sich am falschen Ort befindet, aktiv teil. Durch ihn erfährt die Presse von Misshandlungen seines Antagonisten, infolge dessen die ganze Stadt durch die Atmosphäre der Empörung erfüllt wird und die Einwohner die Lynchjustiz an dem Geschäftsmann zu üben suchen. Zum Schluss des Dramas, sagt Garga: „Das Chaos ist aufgebraucht. Es war die beste Zeit.“¹¹

Durch die Verwendung des Verbs „aufbrauchen“, d.h. *ganz und gar, bis auf den letzten Rest verbrauchen* wird nolens volens eine Verbindung zum konsumistischen Denken hergestellt. Immaterielles versteht sich hier als materiell, die Grenze zwischen dem Reinen und dem Schmutzigen verschwindet. Chaos aufzubrauchen heißt, die Vorräte oder Möglichkeiten auszuschöpfen, bedeutet, über die notwendigen Bedürfnisse hinaus zu leben, entgegen der Vernunft quasi im Luxus der Üppigkeit und des Überflusses zu schwelgen, auch wenn dies nicht unbedingt eine Bequemlichkeit bedeutet.

⁹ Vgl. Tomasz Sikora: *Odmieńcy/śmieci*. In: *Kultura współczesna* Nr 4 (54) 2007, S. 47.

¹⁰ Jean Baudrillard: *The Consumer Society. Myths and Structures*. London/Thousand Oaks/New Delhi 1998, S.43.

¹¹ Bertolt Brecht: *Im Dickicht der Städte*. In: Ders.: *Gesammelte Werke* I. Stücke I. Frankfurt am Main 1967, S.193.

Der zweite Teil der Äußerung klingt dagegen elegisch-sentimental. „Es war die beste Zeit“, weil sie durch den Kampf um die dem Leben zugrunde liegenden Wesenszüge, also Freiheit oder Identität geprägt war. Gerade die Anwesenheit des Gegenteils zu sich selbst und der Kampf gegen die Herabsetzung seiner selbst als Müll schafft diesen besonderen Raum, in dem die Kommunikation zwischen den Elementen der Systeme der Ordnung und des Schmutzes möglich ist. In der Verschwendung und dadurch in der Müllproduktion steckt die Harpune der sozialen Erfüllung.

*Збігнєв ФЕЛІШЕВСЬКИЙ
Катовіце (Польща)*

«НАЙКРАЩИМ МІСЦЕМ НА ЗЕМЛІ ДЛЯ НЬОГО ЗАВЖДИ БУВ КЛОЗЕТ». СМІТТЯ І ВІДХОДИ В РАННІЙ ДРАМІ БЕРТОЛЬТА БРЕХТА

Довгий час науковці ставилися до сміття таким чином, що про нього просто не було прийнято згадувати. Таке ставлення, головним чином, стало результатом непохитних переконань, що позитивні дані гарантують розвиток і прогрес, як в матеріальному, так і в духовному сенсі, що ставило на перше місце позитивістське мислення і закладало перспективні основи західної культури. З іншого боку, під сміттям розуміли зайвий, небажаний побічний продукт, який викликає почуття відрази. І хоча без нього не могло обійтися ані виробництво матеріальних виробів, ані формування, у ширшому сенсі, певного суспільного устрою, однак його присутність завдала б шкоди останньому. Його місце знаходилося поза впорядкованою системою. Між ними проходила межа ігнорування і мовчання. При цьому, нерідко можна дізнатися якусь цікаву історію, покопавшись у непотребі. Напевно й Шерлок Холмс не розгадав би усі свої детективні загадки, не зазирнувши до корзини зі сміттям. Поряд із поступово згасаючим блиском минулої першорядності, яка була притаманна предмету, коли він ще належав до впорядкованої системи, сміття має в собі також те, що хоче цю систему витіснити, знищити або, в кращому випадку, приховати, відкриваючи, таким чином, всі шляхи для ґрунтового розгляду категорій порядку.

У своєму новаторському дослідженні, результати якого були опубліковані 1985 року у книжці «Чистота й небезпека», Мері Дуглас розглядає сміття як частину суспільної системи і у такий спосіб залучає його до вивчення цієї системи. Дуглас вказує на два основних аспекти, властиві сміттю. З одного боку, сміття передбачає зв'язок з очищувальними системами, з чого можна зробити прямий висновок, що це є багатообіцяючим підходом до синхронного розгляду усієї системи.

Інший підхід, який впливає зі змісту дослідження, сконцентрована на відносності власти-

востей бруду. Дуглас наводить для цього приклад черевиків, які самі по собі належать до категорії чистоти, однак стають брудом, якщо їх поставити на ліжку¹.

Тим цікавішим є розгляд всього того, що вважається сміттям і базується як система класифікації на суспільному договорі. Статус сміття надається предметам не через риси, які їм притаманні і є їхніми властивостями, а визначається ззовні. Суспільний характер дефініції сміття змушує представників суспільства постійно перевіряти й наглядати за відповідністю речей до визначеного для них місця. Напрошується логічний висновок: на смітєвих звалищах опиняються не предмети, які віджили своє і більше не можуть використовуватися, навпаки, смітєподібність предметів є результатом уявлень людей про корисність.

Від цього уявлення, крім того ж, залежить розподіл речей на довговічні і недовговічні. За словами Майкла Томпсона цінними є довговічні предмети, як наприклад антикваріат, які увиразнюються своєю живучістю. Недовговічні предмети навпаки (як от більшість предметів щоденного вжитку) можуть згодом втратити свою цінність і, таким чином, слугують недовго². Саме, розраховані на тривалу службу, предмети були, перед усім, впродовж останніх століть символічним відображенням вічності, що надало їм унікальної цінності.³ Отже, для динаміки відходів вирішальним є соціальне підґрунтя, з якого випливають переходи між тим чи іншим статусом. Не в останню чергу вона вкорінена також у прагненні людей забезпечити свій високий соціальний статус саме через накопичення, охорону, але й також через виробництво предметів, які можуть слугувати довго.

Суть теорії сміття полягає не лише у значенні цінних і безцінних предметів, а більшою мірою у відмінності цих порубіжних сфер, що й досліджує Джонатан Каллер.

З одного боку, порубіжна сфера відходів складає необхідне тло, на якому виділяються складові певного суспільства. В такому разі сміття є негативною копією стосунків. З іншого боку, його розташування на межі вказує на особливий простір посередині. Там, де закінчується система, починається сфера відходів, а вже там, де закінчується остання, ми стикаємося з новою системою (точніше кажучи, плекаємо надії на це). У цьому випадку ми можемо говорити про сміття чи бруд

як про тип медіа, який відіграє не лише опосередковану роль, але й, як описується у різних теоріях медіа, але й поряд з іншими чинниками визначає дискурсивність. Таким чином, дослідник літератури отримує до рук інструмент, який дозволяє за допомогою фільтру відходів дослідити зв'язки між окремими елементами системи і, пануючими у ній, співвідношеннями.

Коротше кажучи, сміття надає інформацію про суспільство, яке його продукує. Що ж ми дізнаємося про суспільство у творах Брехта?

Коли Ваал, деградує митець, заробляє у вар'єте собі на прожиття, яке, в основному, полягає у задоволенні його гедоністичних пристрастей (тобто їсти, пити, злягатися), він дізнається від М'юрка, власника закладу причини своєї надзвичайної популярності:

Ви (...) — найблисучіший номер «Нічної хмари». Я власноруч відкрив Вас. Чи ви бачили колись, щоб такий-от товстун мав таку душу? Товстун приносить успіх, а не лірика.⁴

У той же час цей хитрий чоловік, зорієнтований на швидкий прибуток, аж ніяк не хоче відмовлятися від поета. Очевидно, що для успіху його номеру у програмі вар'єте потрібен не лише славнозвісний товстун, а саме таке екстравагантне поєднання товстуну з прекрасною лірикою геніального поета, отже перехід невидимої межі. А глядачів, здається, приваблювала можливість спостерігати за поетом, якого поливають брудом, який сидить у помийній ямі. Відразу після дискусії з М'юрком Ваал виконує відверто блюзнірську пісню, і чим безсоромнішою вона стає, тим більший ажітаж здійснюється у кав'ярні. Цікавим є не сам бруд, а зустріч чистого з брудним, системи з відходами, оскільки вони утворюють ті порубіжні сфери, в яких хоча й можна заглянути на іншу сторону, водночас не залишаючи свій чистий і безпечний світ.

Незабаром виявляється, що Ваал заважає суспільству своєю занудою. Геніальний поет сам опиняється по вуха у багнюці, принижує себе, стає вульгарним, тобто пристосовується до атмосфери смітєвого звалища, що зовсім не подобається глядачам вар'єте. Доказів смітєвого деградування Ваала можна знайти ще більше у драмі. Його занепад у суспільстві може свідчити про симптоми хвороби марнотратства, яка націлена на самознищення, і так само розглядається суспільством, однак водночас дозволяє розпізнати у його онтології протилежність своїх зовнішніх ознак. В акті самознищення Ваал знаходиться на боці покидьків суспільства, які необхідні для окреслення існуючої системи. З точки зору суспільного порядку ситуація запущеного митця здається чіт-

¹ Дуглас не категоризує сміття, а розглядає його як ціле на противагу впорядкованості. У зв'язку з цим вона вживає тут поняття «бруд» і «чистота».

² Див. Мері Дуглас: *Чистота й небезпека. Дослідження уявлень про забруднення і табу*. Берлін, 1985 р., ст. 53

³ Див. Соня Віндмюллер: *Зворотна сторона речей. Сміття, відходи. Викидання як культурно-наукова проблема*. Мюнстер 2004 р., ст. 30.

⁴ Див. Майкл Томпсон: *Теорія сміття. Формування і знищення цінностей*. Оксфорд 1997 р., ст. 113-119.

кою та ясною: поет, якого колись шанували читачі й критики, почав поступово втрачати свої сили і був не просто оголошений впорядкованим суспільством покидьком, а й розглядався як такий – він мав бути викинутим з оточення. Однак таке розуміння затьмарюється питанням: чому поет допускає свій занепад, якщо він знає про його наслідки. Скоро з'ясовується, що Ваал, майже завжди на підпитку або й взагалі п'яний, але водночас з парадоксально тверезою свідомістю, сам відніс себе до відходів зразкового суспільства, і навіть коли ним ще захоплювалися, він не піддався цьому бюргерському порядку. Тому він не хоче ні з Мехом, потенційним видавцем його лірики, ні з Піллером, критиком, й іншими гостями, які зібралися у їдальні, вступати в дискусію щодо мистецтва, безперервно створюючи їжею та приборами сильний шум. У цій сцені Ваал показує свою сутність, чітко проводячи лінію між чистим та брудним. Він опускає мистецтво в корумповану, буржуазну частину світу і матеріалізує його пропозицією лісоторговця-видавця Меха. Проте коли він розмовляє з наївним Йоганном про його наречену, то здається справжнім поетом. Звісно, він зацікавлений у тіснішому знайомстві з безвинним хлопчиком, але якщо розглядати романтичне уявлення про поезію як алегорію кохання, можна з легкістю збагнути його стратегію: Ваал тут є поетом, тому що розмовляє з поетом – закоханим, в той час як мистецтво бажає присвоїти собі суспільство, про яке згадувалося на початку драми. Ваал у цьому випадку знаходиться на стороні порядку і, таким чином, є чистотою, хоча ззовні спостерігається протилежне. На противагу своїм зовнішнім формам поведінки Ваал ніколи не зраджує своїм намірам захистити мистецтво від знецінення й занедбаності через віднесення його до соціальної категорії. Суспільство безустанно прагне звести нанівець високе мистецтво, яке завдяки своїй невизначеності, неясності і не в останню чергу завдяки своїй таємничості володіє особливою привабливістю, розглянути його з безпосередньої близькості, щоб з часом приручити, наблизити, щоб в кінці кінців «перековбасити» його.

Однак стверджувати про благородну поведінку Ваала, не говорячи вже про його готовність стати жертвою свого мистецтва, було б невірним припущенням. Переконливіше звучить теза про те, що поет вичерпає себе скоріше, ніж це зробить його оточення, відкине відразу ж інших, особливо тих, хто любить його, вижене їх з власного світу на сміттєзвалище, викине їх, допоки вони не стануть на заваді його категоріальній системі.

Не беручи до уваги всі умовності суспільства і не зважаючи на нареченого Іоанни, він використовує цю цнотливу дівчину, внаслідок чого вона,

відчуваючи себе обезчещеною, покінчує життя самогубством. Вагітна від нього Софі померла, певно, сама у темному лісі. Його не хвилювало нічого. Він змушує Емілі напитися і поцілувати незнайомого кучера, тобто вільно володіє її тілом, більше того: він навіть стає сутенером. Під кінець, в полоні ревнощів, він заколює свого друга Екарта. Коли хазяйка кімнати на горіщі застає Ваала у ліжку відразу з двома молодими жінками, вона з обуренням висловлюється про його поведінку: «Оце так хлопець! Він вже ошчасливив купу жінок і викинув їх на смітник!» Стара господиня переймає роль захисниці порядку, сподіваючись своєю енергійною поведінкою зберегти від бруду свій власний маленький світ: «Моє горище – це не бордель!», зовсім несвідомо наголошує вона на тому, що у Ваала на думці: для нього борделем вже давно є не тільки горище, а й цілий світ. Будучи одночасно і клієнтом, і сутенером він виражає лише те, чого не усвідомлює більшість: що людина, подібно до предмету, готова до свого суспільного утилітаризму і постійно контролюється.

Парадоксальним чином забруднення Ваала і загибель інших людей можуть посприяти покращенню і вдосконаленню існуючого порядку. За системними теоріями саме формування ентропії є необхідною передумовою добре організованої системи. Таким чином, навіть надвиробництво відходів може стати відображенням прагнення системи самозміцнитися і отримати підтримку для своєї організації. Чим більше відходів створює система, тим міцнішою вона є.⁵ Це могло б стати поясненням зізнання в гомосексуальному коханні Ваала до Екарта. Гомосексуальність, з точки зору суспільства, є не просто непродуктивною, в ній часто вбачається й загроза порядку. Гомосексуаліст може зберегти положення в суспільстві, надавши докази своєї ваги за допомогою надзвичайної сублімації, не важливо, будуть це мистецькі чи розумові досягнення або ж суспільна діяльність. Ренегат, який ігнорує цю, схожу на місію, необхідність і віддається лише своїм пристрастям, за словами Томаша Сікори не відрізняється «по суті від непридатного до утилізації сміття».⁶

Зважаючи на те, що гомосексуальний інтерес Ваала до Екарта позбавлений у драмі будь-якого психологічного переконання і схожий більше на якийсь структурний компонент, ми можемо зробити припущення, що в ньому закладений наступний ступінь самоприниження. Намагаючись підірвати суспільний порядок також і своїм поступовим відходженням від потенційного, цінного члена суспільства, Ваал і, відповідно, весь світ поринають у хаос. Тепер постає питання, як дале-

⁵ Бертольт Брехт, *Ваал*, в: те ж саме: Зібрані твори І. П'єси І. Франкфурт на Майні 1967 р., ст. 36.

⁶ Тут же, ст. 37.

ко зайшла ця бунтарська поведінка, яка протидіє суспільству і ганьбить його, або ж на скільки критичним є її теперішнє положення. У будь-якому хаосі завжди проявляються певні принципи класифікації, що тільки підтверджує тезу про відносний характер бруду і про те, що на фоні речей, які у певному культурному колі вважаються чистими, сміття теж слід завжди розглядати таким.

Цікавим є те, що саме останні слова драми «В хащах міст» так само вказують на хаос. Драма про боротьбу двох чоловіків, як зазначає сам Брехт у підтексті, яка відводить на другий план брудну справу у сфері лісоторгівлі, пов'язану з подвійним продажем, і так само, як у п'єсі «Ваал», звертає увагу на тенденцію матеріалізувати нематеріальні цінності, зображує марнотратство у вигляді стратегії, ціллю якої є необхідні, майже творчі дії з метою підняття себе з решток суспільства.

Шлінк – заможний власник процвітаючого підприємства по виробництву дерева – несподівано і всупереч логіці матеріально мислячого суспільства переписує його на малознайомого бідняка Гаргу, якого він незадовго до того зустрів у приватній бібліотеці і погляди якого він не розділяв. Мотивація вчинку, який, на перший погляд, здавався великодушним, однак з часом виявився трагічним, не розкривається у драмі. Про неї ми можемо лише здогадуватися. Враховуючи скупі моральні здібності малайця важко припустити те, що він здійснив акт передачі підприємства задля досягнення альтруїстичного перевороту шляхом зв'язаної боротьби за економічне панування у капіталістичному місті. Вірогідніше було б припустити, що за допомогою марнотратства підприємець хотів виділитися з решток суспільства. Бездумне витрачання грошей, розкішне життя, тобто перетворення корисних речей на сміття, було і є характерною ознакою будь-якого, не лише багатого суспільства. За словами Жана Бодрійяра, товариства завжди розтрачували гроші, витрачали і споживали більше того, що було необхідно, і саме по тій причині, що споживаючи непотрібні товари, як у окремих людей, так і у цілого суспільства з'являється відчуття, що вони не лише існують, а й живуть.

З цього випливає, що саме виробництво сміття, як відмінна від інших діяльність, може стати причиною того, що людина відчуває свою справжню життєву позицію. Діагноз Бодрійяра здається головному герою своєрідним виконанням замовлення. Він є передумовою виникнення наступних, сміливих результатів. Позбавлений відносно стабільного джерела прибутку, Шлінк хоч матеріально і може ще *існувати* на нижчому рівні, але у нього з'являється відчуття того, що він *живе*.

Отримавши величезні статки Гарга самотеріалізується і врешті-решт, як і будь-яка матері-

альна річ, змушений підкоритися правореалізації. Він потрапляє у в'язницю, зазнає також соціальної девальвації внаслідок подвійного продажу підприємства, але водночас бере участь у цьому тривалому суспільному процесі утилізації та відокремлення того, що знаходиться не на своєму місці. Через нього преса дізнається про жорстокі дії його противника, наслідком яких стало те, що у місті царила атмосфера обурення, а жителі прагнули вчинити самосуд над підприємцем. В кінці драми Гарга промовляє: «Хаос розтрачено. Це були найкращі часи.»⁷

Використовуючи дієслово «розтратити», тобто *використати повністю, до останньої крихти*, волею-неволею створюється зв'язок із споживчим мисленням. Нематеріальне виступає тут в ролі матеріального, зникає межа між чистим і брудним. Розтратити хаос – це означає вичерпати запаси або можливості, жити, виходячи за рамки необхідних потреб, всупереч розуму купатися в розкоші й достатку, навіть коли це й не завжди приносить зручність.

Друга частина висловлювання звучить про те елегійно-сентиментально. «Це були найкращі часи», оскільки вона була створена під впливом боріння за суттєві ознаки життя, тобто свободу та індивідуальність. Саме присутність протиріччя самому собі і боротьба проти приниження себе як сміття створює цей особливий простір, в якому є можливою взаємодія між елементами систем порядку і бруду. У марнотратстві, і через це у виробництві відходів захований гарпун соціальної самореалізації.

З німецької переклала Аліна Івасик

⁷ Тут же, ст. 29.

Grażyna Barbara SZEWCZYK
Katowice (Polen)

BERTOLT BRECHTS SCHWEDISCHE INSPIRATIONEN UND TEXTE

1. Bemerkungen zum Forschungsstand

In der deutschen Brecht-Forschung nehmen die Verbindungen des Dramatikers zu

Schweden wenig Platz und Interesse ein. Die wichtigsten literaturwissenschaftlichen Studien und Erkundungen zum Thema stammen aus der Feder des schwedischen Germanisten Helmut Müssener, der die Geschichte der deutschsprachigen Emigration in Skandinavien untersucht und den Brecht-Forschern Informationen und wesentliche Impulse gegeben hat. In seinem Buch *Exil in Schweden* (1974) sowie in kleineren Beiträgen und Artikeln erscheint Bertolt Brecht nicht nur als ein Flüchtling, der neben Nelly Sachs und Peter Weiss zu den bekanntesten deutschen Emigranten in Schweden zählt, sondern auch als ein Stückeschreiber und mutiger Intellektueller, der in seinen Texten das Verhalten Schwedens „gegenüber Hitlerdeutschland geißelt“.¹ Im Jahre 1978 gibt der schwedische Theaterwissenschaftler Willmar Sauter seine Dissertation *Brecht i Sverige* (Brecht in Schweden) heraus, in dem er Brechts Relationen zu Schweden aus der sozialgeschichtlich ausgerichteten Perspektive betrachtet und seine Kontakte zu den schwedischen Schauspielern, Übersetzern und Schriftstellern gründlich analysiert und kommentiert. Das Buch gibt die Einsicht sowohl in die soziale und psychische Lage des Emigranten Brecht als auch wirft es einen Blick hinter die Kulissen seiner künstlerischen Tätigkeit in Stockholm. Es ist auch ein interessanter Beitrag zur Erweiterung des Rezeptionsfeldes der Brechtschen Dramen in Schweden um neue, unbekannte Aspekte.²

Die bisherigen Untersuchungen sind, mit wenigen Ausnahmen, über 30 Jahre alt. Inzwischen hat

sich die Quellenlage wesentlich verbessert, die Sperrfristen wurden zum Teil aufgehoben und das quantitativ und qualitativ sehr ergiebige Material, z.B. Dokumente über die Flüchtlingspolitik der schwedischen Regierung, stehen den Forschern zur Verfügung. Im Archiv der Königlichen Bibliothek in Stockholm (Kungliga biblioteket) befinden sich nicht nur Briefe, Bilder und Zeitungsausschnitte, die Brechts schwedische Jahre dokumentieren, sondern auch seine Notizen (z.B. *Betrachtung der Kunst und Kunst der Betrachtung. Notizen zu einer Plastik der Nina Santesson*), Textentwürfe (z.B. *Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Wege des Laotse in die Emigration*), vollendete Manuskripte (z.B. *Mutter Courage und ihre Kinder. Eine Chronik aus dem dreißigjährigen Krieg*) und ihre Übersetzungen ins Schwedisch, die den Einblick in die literarische Werkstatt des Dramatikers gewähren. Dennoch bleibt das Interesse an einer umfassenden, systematischen Studie über Brechts schwedische Exiljahre aus. Die wenigen Arbeiten darüber erscheinen nun vereinzelt und werden in englischer bzw. in schwedischer Sprache publiziert.

Einer der neuesten Beiträge, der mich bewogen hat, die schwedischen Bezüge in seinem Werk genau zu untersuchen, wurde 2002 von der Amerikanerin Jennifer Watson u. d. T. „Bertolt Brechts *Gösta Berling*, ett Gegenentwurf“, in der Zeitschrift „Lagerlöfstudier“ publiziert. Schließlich lässt das von Rainer Noltelius 2004 herausgegebene Buch *Bertolt Brecht und Hans Tombrock. Eine Künstlerfreundschaft im skandinavischen Exil* die Geschichte einer Freundschaft zwischen Brecht und dem deutschen Maler Hans Tombrock³ dokumentieren, die uns ein weitgehend unbekanntes Stück künstlerischer Tätigkeit Brechts nahe bringt.

2. Die Kunst der Adaptation. Brechts Arbeit am Selma Lagerlöfs Roman *Gösta Berlings saga*

Bisher hat keiner der deutschen Brechts Forscher der Arbeit des jungen Dramatikers am Selma Lagerlöfs Roman Aufmerksamkeit geschenkt, obwohl das Fragment des Stücks im Januarheft 1924 von „Das Kunstblatt“⁴ veröffentlicht wurde. Aus den Ta-

¹ Siehe H. Müsseners Aufsatz über die kulturelle deutschsprachige Emigration nach Schweden 1933 -1945 *Von Bertolt Brecht bis Peter Weiss*, der 1972 in der schwedischen Zeitschrift „Moderna språk“ erschien. Der Autor ging darin auf die komplizierte, schwierige Lage der deutschen Flüchtlinge ein, ihre im Exil entstanden literarischen Texte, ihr Außenseitertum und die Sprachlosigkeit.

² W. Sauter fügt dem Buch ein Verzeichnis der Brechtschen Stücke bei, die in den Jahren 1929 -1977 auf den schwedischen Bühnen aufgeführt wurden.

³ Hans Tombrock (1895 -1966) wurde von den Nationalsozialisten ausgebürgert; seine Werke wurden im Rahmen der Aktion *Entartete Kunst* aus deutschen Museen verbannt. 1933 floh er mit seiner Familie aus Deutschland nach Schweden und ließ sich 1937 in der Nähe von Stockholm nieder. 1939 lernte er auf einer antifaschistischen Veranstaltung B. Brecht kennen. Zwischen beiden Künstlern entwickelte sich eine fruchtbare Zusammenarbeit. Tombrock hat u.a. Radierungen zu Brechts Gedichten, Balladen und Stücken *Dreigroschenoper* und *Leben des Galilei* gemacht.

⁴ Das Fragment erschien zusammen mit zwei Einaktern Brechts *Dansen* und *Was kostet das Eisen?* im siebenten Band der

gebuchnotizen des Autors erfährt man, dass die Beschäftigung mit Lagerlöf-Stoff im Jahr 1922 begonnen hat. Man weiß auch aus anderen Quellen, dass der Vorschlag den berühmtesten Roman Lagerlöfs *Gösta Berling*⁵ dramatisieren zu lassen und damit Brecht zu beauftragen, vom Kiepenhauer Verlag kam. Brecht, der mit finanziellen Schwierigkeiten oft zu kämpfen hatte, war am schnellen Geldverdienen interessiert, wovon seine Notiz aus dem Jahr 1924 zeugt: „Gösta Berling: Geld“⁶. Geld war aber nicht der einzige Grund, aus welchem er sich der neuen Aufgabe zuwandte. Die szenische Adaptation des Romans, die bereits und in der Absprache mit Selma Lagerlöf von der deutschen, wenig bekannten Autorin Karin Ellyn unternommen wurde, war bereits fertig; Brecht sollte am Manuskript sprachliche Änderungen vornehmen und den Vertrag unterzeichnen. Die rechtlichen Fragen, die geklärt werden mussten⁷, haben die Arbeit am Text etwas verzögert; im Jahre 1923 hat Brecht das Vorspiel und den ersten Akt vollendet.

Sowohl die episodische Struktur des Romans als auch dessen Figuren, vor allem der heruntergekommene alkoholisierte Priester Gösta Berling, der sich gegen gesellschaftliche Normen und Hierarchien auflehnt, aber auch die harte, selbstgerechte von dem Ehemann ausgestoßene Frau Majorin, haben ihn im höchsten Maße angesprochen so, dass er sich entschied, an weiteren Szenen intensiv zu arbeiten. Karin Ellyns Dramatisierung des Romans hat er nur als Vorlage für eine neue Bearbeitung des Stoffes betrachtet. Aus anderen Recherchen geht hervor, dass Brecht den Roman von Selma Lagerlöf in der Übersetzung von Henny Bock-Neumanns (1912) gelesen hat und daraus einige Dialoge fast wörtlich übernahm⁸. Sowohl die gedruckten als auch die im Manuskript erhalten gebliebenen Szenen aus *Gösta Berling* kann man mit Recht, wie die Amerikanerin Jennifer Watson andeutet, als Gegenentwurf zum La-

gerlöfschen Roman nennen. Im Gegensatz zu Lagerlöf, die in der phantasievollen, die Grenzen des Realen sprengenden Handlung, Schicksale der Figuren, ihre Lebensfreude, Traditionen und Relationen darstellen und erzählen lässt, stellt Brecht in den Vordergrund der dramatischen Umarbeitung die Szenen, die gesellschaftskritische Tendenz des Werkes verdeutlichen. Während die Lagerlöfsche Kritik auf die romantische Lebensweise der sich dem Rausch und unwirklichen Träumen hingebenden Menschen zielt, geht es Brecht um die Charaktere der Figuren, die bei ihm als Antihelden in einer sinnlos chaotischen Welt ihrem Untergang entgegenreiben. Am Beispiel der Dramatisierung des Romans *Gösta Berling* kann man die Brechtsche Adaptationsmethode erforschern, mit der er seine künstlerische Absicht verfolgt.

In dem veröffentlichten Stückfragment⁹, dem sog. *Vorspiel*, lässt er zwei erste Kapitel des Romans zusammenziehen und durch Verzicht auf beschreibende Passagen dessen Strang verändern. Im Original lernen wir Gösta als einen der Trunksucht verfallenen, jungen und begabten Prediger, der zwar seine Amtspflichten vernachlässigt, jedoch Gewissensbisse empfindet und eine Wandlung erhofft. Die ersten Szenen spielen nicht wie bei S. Lagerlöf in der Kirche, sondern im Pfarrhaus, wo sich auch Figuren aus anderen Kapiteln des Romans versammeln. Die beflügelte und einfallsreiche Predigt Göstas, die er auf der Kanzel hält, fällt somit weg. Aus den Gesprächen der Bauern, die die Bühne im Vorspiel betreten, erfährt man, dass die Predigt doch ungewöhnlich schön und gut war. „So hat noch keiner geredet“ – sagt der eine, und der andere fügt hinzu „sonst waren wir allzeit mit Euch zufrieden“¹⁰. Die trinksüchtigen Bauern, die die Kirchengemeinde repräsentieren, kommentieren sein Verhalten in lobenden Worten, verteidigen ihn und hoffen, dass er die Pfarrstelle behält. Sie beschimpfen und verbannen die Reichen im Dorf, vor allem aber den Probst und den Bischof, die „Geizteufel mit zerbissenen Groschen“, die Gösta abgesetzt haben.

Selbst der riesenstärke und bedenkenlose Kapitän Christian Bergh, der im Vorspiel die Gruppe von zwölf eigenartigen Kavalieren auf dem Gutshof Ekeby vertritt, zollt Gösta seine Bewunderung und großen Respekt. Aus seinem Monolog lässt sich entnehmen, dass er den visitierenden Bischof und seine Leute durch die Wälder lange kutschieren und schließlich weggagen lässt und seine Tat als Akt der Solidarität mit dem abgesetzten Pfarrer versteht.

Gesammelten Werke (herausgegeben vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann) aus dem Jahr 1967.

⁵ Der Roman *Gösta Berlings saga* (ins Deutsch wurde er 1896 übersetzt) war das Erstlingswerk der schwedischen Schriftstellerin Selma Lagerlöf (1858-1940). Die erzählten Ereignisse und Räume, wo Märchenhaftes neben Belehrendes und Sachliches steht, die phantasievolle Fabulierkunst, vor allem aber die Figuren, die unberechenbar handeln und der Lebensfreude frönen, haben mehrere Generationen der Leser fasziniert.

⁶ B. Brecht: *Tagebücher 1920-22. Autobiographische Aufzeichnungen 1920-1954*. Hrsg. von Hertha Ramthun, Berlin und Weimar 1971, 24. Juli 1924. Bereits im Jahr 1923 erlebte Brecht in seiner Theaterarbeit die ersten Niederlagen. Die Uraufführung seines Erstlingswerkes *Baal* in Leipzig wurde zu einem Theaterskandal und bei der Münchener Premiere *Eduard des Zweiten* unter seiner Regie, ereigneten sich wie W. Mittenzwei bemerkt „alle nur undenkbar Pannen“.

⁷ Siehe J. Watson: *Bertolt Brechts „Gösta Berling“, ett Gegenentwurf*, in: *Selma Lagerlöf ur tysk perspektiv*, översatt av Louise Vinge, Lagerlöfstudier 2002, utgivna av Selma Lagerlöfsällskapet, S. 65-69.

⁸ Siehe: J. Watson, ebda, S. 72.

⁹ In der vorliegenden Analyse wird auf das gedruckte Stückfragment im siebenten Band der „*Gesammelten Werke* von B. Brecht aus dem Jahr 1967 zurückgegriffen.

¹⁰ B. Brecht: *Gösta Berling (Unter Benutzung einer Dramatisierung des Lagerlöfschen Romans von Ellyn Karin)*, in: B. Brecht: *Gesammelte Werke 7, Stücke 7*, Werkausgabe edition suhrkamp, Frankfurt am Main 1967, S. 883, 2884.

Jetzt kommt kein Bischof noch Probst mehr gelaufen!
Den letzten fuhr ich zwischen Flut und Steinen
Daß die Kutsche verflucht überm Abhang hing
Der Sitz brach durch! Das Dach ging in Fetzen!
Mein Lieber, sie schrien wie Krähn vor Entsetzten
Und hingen heraus gleich wie Leinwandhetzen[...]
Ich sagte nur ruhig: `s geht nicht mehr so prompt
Wenn ihr noch mal zum Pfarrer Berling kommt! ¹¹

Im zweiten Teil des *Vorspiels* erscheint die mächtige Majorin, die Herrin von Ekeby, die Gösta ins Gewissen redet, sein Schicksal bemitleidet und ihn in Not unterstützt.

Die Relationen zwischen Personen sind bei Brecht anders als bei Selma Lagerlöf. Bei Brecht glaubt Gösta nicht mal an die Veränderung seiner Lage; er verabschiedet sich ohne Reue vom priesterlichen Dienst, auch wenn ihm die Chance gegeben wird, in der Gemeinde weiter zu wirken. Bevor er wegzieht, teilt er seine Entscheidung, nie wieder zurückzukehren, dem Freund Christian Bergh mit, dem er alle seine „Kleider, Soutanen und Stiefel“ anvertraut.

Nimm es und sauf dich darinnen hinab
Wie ich mich hinuntergesoffen hab.
Denn nun will ich – schau Christian, was für ein Haufen!
In die ewigen Wälder hinunterlaufen
In die Wälder die schwarz und ewig sind
Daß man keinen mehr darinnen find! [...].
Drum nimmt alles mit, Kapitän, all das
Denn du lebst damit, und ich bin ein Aas. ¹²

Als in der Tür plötzlich die Majorin erscheint, nimmt das Gespräch schnelles Tempo an. Sie durchschaut selbstmörderische Absichten des unglücklichen Pfarrers, nimmt sie aber zuerst nicht wahr und macht sich über ihn etwas lustig. „Er will Sterben! Zum Lachen! [...] In den Wald will Er, he? In den Wald?“ ¹³. Sie ist doch des Ernstes der Lage bewusst und will Gösta von dem Todesgedanken für jeden Preis ablenken. Brecht lässt sie ihre Geschichte kurz zusammenfassen, in der die Majorin ihre Geheimnisse offenbart, unglückliche Liebe, gebrochene Beziehung zur Mutter und die Zwangsehe. Zuletzt bietet sie Gösta Unterkunft im Kavaliershaus, ein Leben in Freude mit Branntwein und Tanz bei Kavalieren“. Auch wenn der Held auf seinem Entschluss beharrt, nimmt er erleichtert den Vorschlag der Majorin an und begibt sich in ihren Obhut.

Obwohl in anderen Szenen des von Brecht dramatisierten Fragments von *Gösta Berling* die Beziehungen zwischen Gösta und der Majorin, genauso wie die Beziehungen zwischen Gösta und den Frau-

en, denen er begegnet, ambivalent und destruktiv sind ¹⁴, lässt der Autor seinen Protagonisten nicht wie Selma Lagerlöf als denjenigen zeigen, der die ganze Zeit irrt und durch die Liebe erlöst wird. Brechts Gösta tritt (in den unveröffentlichten Szenen des Textes) als ein roher, gefühlloser Mensch auf, der die Frauen rücksichtslos ausnutzt und sich an ihren Leiden amüsiert. Wenn man sich dieser Figur genau anschaut, kann man in ihr eine gewisse Ähnlichkeit mit der Figur von Baal feststellen. Beide, Gösta und Baal, haben poetische Natur, beide lieben den Wein und verführen die Frauen, beide verabscheuen die Arbeit und handeln egoistisch, leben nur für sich und verneinen die gesellschaftliche Ordnung und sittlichen Normen. Gösta stirbt zwar zum Schluss des Dramas nicht wie Baal, er ist aber bereit alles zu vernichten um der Zerstreuung willen. Einige Passagen, z. B. der zitierte Monolog Göstas im Vorspiel, sind beinahe wörtlich von *Baal* übernommen ¹⁵. In seinem aus dem Jahr 1922 stammenden Notizbuch, äußert sich Brecht über seine Dramaturgie und stellt die Frage nach dem Umgang mit dem fremden Stoff:

Das wichtigste Gesetz für den Dichter ist, daß er innerhalb seines Stoffes die Merkwürdigkeiten herausfindet (die sonst Fehler von ihm sind). Auf je mehr Wunder er den Zuschauer hinweist, desto reicher ist sein Werk [...]. Die Unbegreiflichkeiten des Lebens und die Unüberlegtheiten des Schicksals werden deshalb nicht von den Menschen als Fehler durchschaut, weil sie von Gott als Clous in Szene gesetzt werden und wir eher versuchen, ihnen einen Sinn beizulegen, als ihren Unsinn zu entlarven. Kommt ein Mann auf die Bühne, der nicht kommen *kann*, kann er statt eines Fehlers ein Effekt werden, falls sich der Dichter nicht feig darüber ausschweigt. ¹⁶

Brechts Bemerkungen treffen in mancher Hinsicht auf seine Adaptation von *Gösta Berling* zu, deren Dialoge, Ironie und sprachliche Diktion das Dramatische und das Stimmungshafte der Figuren zu vergegenwärtigen suchte. Dennoch wurde der Charakter von S. Lagerlöfs Roman durch die Bearbeitung des Stoffes wesentlich verändert. Auch wenn die gesellschaftskritischen Akzente im Dramafragment eine Verstärkung erfuhren, wirkte die Hauptfigur Gösta in dem skizzierten Milieu etwas befremdend. S. Lagerlöf hat sich zur Dramatisierung des Romans nie geäußert, man muss sie aber als ein interessantes Stückprojekt des jungen Brecht betrachten. Mitte der zwanziger Jahre befand sich der Autor von *Baal* in seiner dramatischen Produktion an einem Wendepunkt; er erprobte neue theatralische Techniken und fand in der

¹¹ B. Brecht: *Gösta Berling*..., in: B. Brecht: *Gesammelte Werke* 7, ebda., S. 2885.

¹² B. Brecht: *Gösta Berling*..., ebda., S. 2887.

¹³ B. Brecht: *Gösta Berling*..., ebda., S.2890.

¹⁴ Vgl. J. Watson, ebda., S. 73 -75.

¹⁵ Siehe B. Brecht: *Baal*: „Den Choral vom Großen Baal“ und die letzten Szenen des Stückes.

¹⁶ B. Brecht: *Aus den Notizbüchern 1920 bis 1929*, in: B. Brecht *Gesammelte Werke* 15. *Schriften zum Theater*; Suhrkamp Verlag 1967, S. 53, 54.

Überarbeitung von fremden Stoffen (z.B. Marlow's *Eduard II von England*, Ch. D. Grabbe's *Hannibal*) neue Impulse. Während seiner Emigrationsjahre und der Arbeit am Drama *Mutter Courage und ihre Kinder*, griff der Autor noch einmal zu seiner Adaptation von *Gösta Berling* und ließ einige Charakterzüge der Majorin auf die Figur von Anna Fierling übertragen.

3. Brechts Schriften zum Theater und Dramenprojekte

Im schwedischen Exil hat Bertolt Brecht fast ein ganzes Jahr verbracht. Er kam am 23. April 1939 in Stockholm an - davor lebte er als Emigrant sechs Jahre in Dänemark - wo er mit seiner Familie das Haus der schwedischen Bildhauerin Ninnan Santesson auf der Insel Lidingö bewohnte. Der schwedische Theaterforscher Willmar Sauter geht in seinem Buch *„Brecht i Sverige“* auf verschiedene mündliche und schriftliche Dokumente, Aussagen der Zeitzeugen, Zeitungsberichte und die Briefe ein, die Brechts künstlerische Aktivitäten und Arbeit an Dramenentwürfen, Prosafragmenten und vollendeten Stücken bekunden. Besonderer Aufmerksamkeit verdienen sowohl seine Vorträge, die er vor Stockholmer Studenten gehalten hat, z. B. *Om experimentell teater*¹⁷ (Über experimentelles Theater), als auch seine Anweisungen für künftige Schauspieler, die er für die private Schauspielschule konzipierte, an der die schwedische Operettendiva Naima Wifstrand und Helene Weigel Unterrichtsstunden gaben. Im Vortrag über experimentelles Theater verwies er u. a. auf verschiedene Tendenzen und Funktionen in der europäischen Theaterkunst, auf *unterhaltende* und *belehrende* Rolle des modernen Theaters und die Experimentaldramatik, zu der er auch die Stücke der skandinavischen Autoren, Ibsen, Nordahl Grieg, Strindberg und Pär Lagerkvist¹⁸ zählte. Im Mittelpunkt der Betrachtung stehen die aristotelischen Begriffe, Furcht, Mitleid und die Einfühlung, die, seiner Meinung nach, durch andere, so durch den Begriff *Verfremdung* ersetzt werden müssen, um „die neue Technik des Dramenbaus, des Bühnenbaus und der Schauspielweise“¹⁹ begreifen zu können. Am Beispiel einer Szene aus dem Stück *König Lear* lässt Brecht den Verfremdungseffekt und seine Wirkung genau erklären. „Das Prinzip besteht darin, anstelle der Einfühlung die *Verfremdung* her-

beizuführen[...] Vermittels der Verfremdungstechnik stellt der Schauspieler diesen Learschen Zorn so dar, daß der Zuschauer über ihn stauen kann, daß er sich noch andere Reaktionen des Lear vorstellen kann als gerade die des Zornes. Die Haltung des Lear wird verfremdet, das heißt, sie wird als eigentümlich, auffallend, bemerkenswert dargestellt, als gesellschaftliche Phänomen, das nicht selbstverständlich ist“²⁰.

Um den neuen Darstellungsstil und die Theorie des epischen Theaters anschaulich zu belegen, schreibt Brecht fünf Übungsstücke für schwedische Schauspieler, in denen die bekannten Szenen aus Shakespeares Dramen *Macbeth* (z.B. „Der Mord im Pförtnerhaus“) *Hamlet*, *Romeo und Julia*, Schillers *Maria Stuart* als Parallel- bzw. als Zwischenszenen konzipiert und in ein anderes, alltägliches Milieu verlegt wurden. „Die Übertragungen – unterstreicht er – sollen der Verfremdung der klassischen Szenen dienen und beim Schauspieler ein frisches Interesse an der Stilisierung und der Verssprache der Originale schaffen als etwas Besonderem, Hinzukommendem“²¹. Mit anderen Worten sollte die Historisierung ermöglichen, einen Vorgang als „einen einmaligen, vorübergehenden“, mit einer bestimmten Epoche verbundenen zu charakterisieren.

Die intensive Beschäftigung Brechts mit der Schauspielkunst der Laien, hängt damit zusammen, dass er während seines Aufenthaltes in Skandinavien immer mit Amateur Bühnen zu tun hatte, die seine Stücke mit Erfolg spielten²². Der schwedische Amateurtheaterbund, zu dem nahezu tausend aktive Theatergruppen zählten, war für Brecht eine künstlerische Bewegung von besonderer Bedeutung, die man seiner Meinung nach unterstützen mußte.

Ende Mai 1939 hielt er vor den Stockholmer Studenten noch einen Vortrag u. d. T. *Tal till arbetarskaadespelare om iaakttagelses konst* (Rede an die Arbeiterschauspieler über die Kunst der Beobachtung), in den Sommermonaten, zog er sich in sein Haus auf Lidingö zurück, traf sich mit den deutschen Emigranten, (z. B. mit dem Maler Hans Tombrock²³ und dem Schauspieler Hermann Greid) und den schwedischen Linksintellektuellen (z.B. Johannes Edfelt, Henry Peter Matthis), hörte regelmäßig die Nachrichten im Radio und auf den Kriegsausbruch reagierte mit Angst und Verzweiflung. In dieser Zeit

²⁰ B. Brecht: *Über experimentelles Theater*, ebda, S. 302.

²¹ Vgl. B. Brecht: *Gesammelte Werke* 8, Suhrkamp Verlag, ebda., S. 3000.

²² Am 5. und 6. August 1939 wurde in Eskilstuna das Stück *Die Gewehre von Frau Carrar* von dem Studententheater aufgeführt. Brecht, der zusammen mit Helene Weigel bei der Aufführung anwesend war, fügte dem Stück ein Prolog bei, in dem sich die internierten spanischen Flüchtlinge zuerst in einem südfranzösischen Lager aufhalten und über ihre Lage unterhalten.

²³ In der schwedischen Zeitung „Social-Demokraten“ (7. 1.1940) erschien das Gedicht von Brecht *Lob des Lernens* in schwedischer Übersetzung, illustriert von zwei Holzschnitten aus der Werkstatt Hans Tombrocks.

¹⁷ Der deutsche Text wurde von Sture Buhlin ins Schwedisch übersetzt, zweimal vorgetragen und simultan gedolmetscht. Von den Brecht-Forschern stellt er „eine wichtige Vorarbeit für den Messingkauf dar“ (siehe W. Mittenzwei *Das Leben des Bertolt Brecht oder der Umgang mit den Welträteln*, Aufbau Verlag, Berlin 1986, S. 695.)

¹⁸ Mit dem schwedischen Schriftsteller P. Lagerkvist knüpfte Brecht persönlichen Kontakt.

¹⁹ Siehe B. Brecht: *Über experimentelles Theater*, in B. Brecht *Gesammelte Werke* 15. *Schriften zum Theater*, Suhrkamp Verlag 1967, S. 301.

beschäftigen den Dramatiker, wie aus seinen Notizen und dem Interview in „Dagens Nyheter“ (18. Juni 1939) hervorgeht, verschiedene Projekte, so der *Caesar*-Roman, kleinere Prosastücke (z.B. *Der Mantel des Ketzers* und *das Buch der Wendungen*), Dramenentwürfe mit schwedischen Motiven²⁴ und größere dramatische Studien.

Im Herbst 1939 beginnt Brecht am Drama „*Mutter Courage und ihre Kinder*“ zu arbeiten, und widmet es zuerst, wie in der Eintragung im aufbewahrten Manuskript vermerkt wird: „*Meiner Mutter Naima Wifstrand Courage in Dankbarkeit bertolt brecht, Stockholm Dez. 1939*“. Die schwedische Schauspielerin Wifstrand, mit der Brecht Gespräche über das moderne Theater führte, sollte ihm einige Kapitel aus dem berühmten Poem des finnisch-schwedischen Dichters Johan Ludvig Runeberg *Fänrik Ståls sägner*, 1848/60 (Fähnrichs Ståls Erzählungen) vorgelesen haben, in dem die dramatische Geschichte einer finnischen Marketenderin Lotta Svärd und ihrer Kinder aus der Zeit der Freiheitkriege gegen Russland

(1808-1809) erzählt wird. Das Stück, wie William Sauter behauptet, wurde innerhalb von wenigen Wochen fertiggestellt und von Etty Santesson ins Schwedisch übersetzt, durfte aber in Schweden nicht aufgeführt werden.²⁵ Hinweise auf die schwedische Topographie und Stoffe gibt es doch viele, die annehmen dürfen, dass die Atmosphäre in Brechts schwedischem Haus und der Gedankenaustausch mit den Freunden inspirierend wirkten und zur Vollendung des Werkes verhalfen.

Die ersten Szenen des Dramas spielen 1624 in der schwedischen Provinz Dalarna; von dort aus zieht Anna Fierling (1625, 1626) mit dem schwedisch-finnischen Heer durchs Polen. Die Kinder der Mutter Courage, der kühne Eilif, (Eilif hieß auch der Sohn des Schriftstellers Henry Peter Matthiis und war ein Spielkamerad des Brechts Sohn Steff,) und die taubstumme Katrin hatten, schreibt Sauter, ihre schwedischen Vorbilder, die aus dem schwedischen Bekanntenkreis Brechts stammten. Genauso wie die Forscherin Watson meint er, dass die Figur der Mutter Courage auf zwei Heldinnen aus der schwedischen Literatur zurückzuführen sei, einmal auf die Marketenderin Lotta Svärd aus dem erwähnten Poem von Runeberg, zum anderen auf die starke, herrschsüchtige Majorin aus dem Roman *Gösta Berling*. Aus der heutigen Perspektive ist es nicht wichtig, unterschied-

liche Vorbilder auf ihre Wahrhaftigkeit zu überprüfen. Obwohl sich die schwedische Öffentlichkeit Brecht gegenüber zurückhaltend verhielt, haben seine Theaterfreunde begriffen, dass es sich um „außergewöhnliches Ereignis“ handelt, um ein Drama, das nicht nur wegen seiner epischen Bauart, der Spieler-Gegenspieler-Konstellation und der Verfremdungseffekte die Aufmerksamkeit des Zuschauers fesselt, sondern dass es ihn auffordert, sich mit der opportunistischen Haltung der schwedischen Gesellschaft kritisch auseinanderzusetzen. Selbst „die Klugen“, die „nordländischen Wissenschaftler“, waren, wie Brecht in *Flüchtlingsgesprächen*²⁶ ironisch bemerkt, nicht bereit ihre „menschliche Produktivität“ freizusetzen und die Fehlentscheidungen zu erkennen. Trotzdem gehört das Stück *Mutter Courage und ihre Kinder* neben *Dreigroschenoper* zu den häufig gespielten Dramen Brechts in Schweden. Die Premiere fand zwar erst 1954 im Folkparksteater in Eskilstuna statt, man nahm aber das Stück bald in das Repertoire der großen Bühnen Schwedens (Stockholm, Lund, Malmö, Helsingborg, Linköping) auf und spielte es auch mit Erfolg in Amateurtheatern.

Im schwedischen Exil entstanden außer *Mutter Courage* auch andere Brechts Texte. Im Auftrag des schwedischen Rundfunks verfasste der deutsche Dramatiker das Hörspiel *Das Verhör des Lukullus* (November 1939)²⁷, Anfang 1940 schrieb er eine kurze Novelle *Der Augsbургische Kreidekreis*, die eine Vorstudie zum in den USA angefertigten Drama war und ließ den kurzen Aufsatz unter dem Titel *Bündnis zwischen Bild und Gedicht* in schwedischer Übersetzung in der Zeitung „Social-Demokraten“²⁸ veröffentlichen. Außerdem arbeitete er zusammen mit dem schwedischen Schriftsteller Henry Peter Matthiis an Filmmanuskripten und Stückefragmenten mit Motiven aus der schwedischen Geschichte (z.B. am Dramaentwurf über den Bauernaufstand im Jahre 1436 und seinen Anführer Engelbrekt Engelbrektsson), die nur als Skizzen erhalten geblieben sind. Nachdem Deutschland am 9. April 1940 Dänemark und Norwegen angegriffen hatte, wurde die politische Situation in Schweden immer mehr angespannt. Brecht konnte sich nicht mehr geschützt in Stockholm fühlen. Seine Wohnung wurde von der schwedischen Polizei

²⁴ Im Archiv der Königlichen Bibliothek in Stockholm findet man u. a. Entwürfe zu den Stücken *Engelbrekt* und *Kalmarunionen* und ein Essay *Betrachtung der Kunst und Kunst der Betrachtung* in schwedischer Übersetzung, in dem Brecht die modernen Skulpturen von Ninnan Santesson einer eingehenden Analyse unterstellt.

²⁵ W. Sauter verweist in diesem Zusammenhang auf die politische Spannung in Schweden, die so groß war, dass kein Theaterleiter wagte, das Stück aufzuführen, das den Verteidigungswillen infrage stellte.

²⁶ *Flüchtlingsgespräche* wurden aus Brechts Nachlass zum ersten Mal 1961 veröffentlicht. Zwei Personen, ein Arbeiter und ein Intellektueller, führen im Bahnhofo-Restaurant zu Helsinki Gespräche über die deutsche Geschichte der dreißiger Jahre und die Lage der deutschen Emigranten in skandinavischen Ländern.

²⁷ Das Hörspiel, das im Auftrag des Rundfunkleiters Hjalmar Gullberg geschrieben wurde, erfuhr die Premiere im Dezember 1939 im engen Freundeskreis. Der Schauspieler Hermann Greid führte es, zusammen mit einer kleinen Schauspielertruppe, in einem Versammlungslokal (Mosaika församlingshus i Söde) in Stockholm als Schattenspiel auf.

²⁸ Im Aufsatz nimmt Brecht die Idee einer Verbindung zweier Kunstarten auf und lässt den Text *Lyrik und Malerei für Volkshäuser* umarbeiten.

mehrmals durchsucht und er verstand es als eine erste Warnung. Als die finnische Schriftstellerin Hella Wuolijoki ihm das Asyl in Finnland anbot, zögerte Brecht keinen Augenblick und verließ Schweden am 17. April 1940.

4. Das Stück *Was kostet das Eisen?*. Schwedische Neutralität und der Faschismus

Die Idee, das Stück *Was kostet das Eisen?* zu schreiben – es ist eine Art Fortsetzung der Handlung aus dem Einakter *Dansen*, der in Dänemark verfasst wurde – hat Brecht in den Sommermonaten 1939 beschäftigt. Über den Ausbruch des Krieges und Verlauf der Kriegshandlungen war er mittels der Nachrichten in der schwedischen Presse und im Rundfunk informiert. Vor allem wurde er auf die schwedischen Reaktionen auf den Krieg aufmerksam und betrachtete die schwedische Neutralitätspolitik sehr skeptisch. Seiner Stimmung gab er Ausdruck im Stück *Was kostet das Eisen?*²⁹, (schwedisch: *Vad kostar järnet? Eller Små affärer med järn*) das von Amateurschauspielern unter Regie von Ruth Berlau auf der Bühne der Volkshochschule Tollaren (bei Stockholm) aufgeführt wurde. Aus der Sicht des schwedischen Übersetzers und Journalisten Sture Buhlin war die Inszenierung „schockierend“. „Die Darsteller trugen große Pappmachémasken und traten wie Karnevalsfiguren auf. Die persönliche Rollengestaltung war dadurch nicht möglich. Die einzelnen Rollen haben im Handlungsverlauf nicht einen Menschentypus, sondern eine Arbeitsgruppe, ein Kollektiv repräsentiert“ – schrieb er in seinen Erinnerungen.³⁰

Im Stück, das in den Jahren 1938 und 1939 in einem schwedischen Eisenladen spielt, treten drei Hauptpersonen und zwei Nebenfiguren auf. Eine der Figuren, der Kunde, ein anonym Mann mit Schnurrbart, erscheint dreimal im Geschäft, um beim Eisenhändler Svendson die Eisenstangen zu kaufen. Das erste Mal bezahlt er bar, das zweite mit einer Zigarrenkiste, die aus dem Laden des Herrn Österreicher kommt – es zeigt sich später, dass der Tabakhändler auf der Straße „überfallen, beraubt und ermordet wurde“³¹ – das dritte Mal mit den Schuhen, die aus dem Geschäft der Schuhhändlerin Tschek stammen – die Schuhhändlerin wird genauso wie Herr Österreich „überfallen, beraubt und umgebracht“³². Nach jedem Besuch telefoniert der Ladenbesitzer mit seinem Kollegen und unterrichtet ihn über Ereignisse, die ihn etwas beunruhigen und zu denken geben. Mit dem

guten Umsatz, den er beim Verkauf seiner Waren an den anonymen Kunden erreicht, ist er aber zufrieden. Dagegen fühlen sich die Menschen im Ort durch den mysteriösen, inzwischen schwerbewaffneten Mann immer mehr bedroht. Sie ergreifen die Initiative, sind entschieden einen Verein „zur Aufrechterhaltung der Ordnung und gegen Gewaltanwendung“ zu gründen und hoffen auf die Unterstützung seitens des Eisenhändlers. Im Gespräch mit ihnen zeigt sich Svendson eher zurückhaltend und verhält sich so, als ob er nichts vom Verbrechen seines Kunden wüsste, auch davon, dass aus den erworbenen Eisenstangen Maschinengewehre hergestellt werden. Der Besuch des Kunden im Geschäft steigert die Spannung; die Leute sprechen offen von Bedrohung, werfen dem Mann Gewalttaten und Lügen vor und verlassen empört den Laden, während Svendson den Kunden höflich bedient und glaubt gute Geschäfte beim Eisenverkauf auch in Zukunft zu machen. In der letzten Szene, die den Kriegsausbruch andeutet, kommt der Kunde noch einmal zu Svendson, fordert von ihm die Eisenstäbe ohne Bezahlung und „zeigt Maschinenpistolen im Anschlag“.

Im Anhang zum Stück unterhalten sich der Optimist und Pessimist über den Fall *Dansen*/Svendson und stellen die Geschichte in Form einer Parabel dar. Drei Skandinavier und Geschäftsleute Norsen, Svendson und *Dansen* treffen sich „in einer Diele mit Rundtisch“ und erzählen über ihre Ängste, unverantwortliches Handeln, Leichtsinn und Verkauf von Eisen, Fleisch- und Fischprodukten an den anonymen Kunden. Das Gespräch wird durch den Besuch des Kunden mit dem Stahlhelm unterbrochen; er fordert alle drei zur Gründung eines Verbandes auf, der die Kontrolle über Waren übernimmt und den Verkäufern Schutz bietet.

Sowohl im Stück als auch in der Parabel übt Brecht scharfe Kritik an der Politik der schwedischen Regierung und ihrer Haltung zum faschistischen Deutschland. Vor dem Hintergrund der aktuellen Debatte über Schwedens politische Rolle im Zweiten Weltkrieg verdient das Stück von Bertolt Brecht einer neuen Lektüre und Beachtung.

Bis vor kurzem (genau vor zwanzig Jahren) hat man in der schwedischen Schule gelernt, dass das Land am Zweiten Weltkrieg nicht beteiligt gewesen sei. In der Geschichtsschreibung hat man Schweden als „die unschuldigste Nation der Welt“ bezeichnet, die dank politischer Neutralität im Zweiten Weltkrieg unversehrt geblieben und im Unterschied zu den Nachbarn Norwegen und Dänemark einer Besetzung durch Nazideutschland entgangen sei. Nach jahrelangen Recherchen in den Archiven der schwedischen Geheimpolizei und den Aussagen der Zeitzeugen konnten die Forscher dieses Bild revidieren und neue Fakten ans Tageslicht bringen. Schweden war offiziell neutral, die Tatsache aber, dass es nicht

²⁹ Das Stück hieß in der Urfassung: *Was kostet das Eisen?* oder *Kleine Geschäfte mit Eisen* und wurde unter dem Pseudonym John Kent uraufgeführt.

³⁰ Siehe: W. Sauter: Brecht i Sverige..., ebda, S. 76.

³¹ B. Brecht: *Was kostet das Eisen?*, in: B. Brecht: *Gesammelte Werke* 7, *Stücke* 7, Suhrkamp Verlag 1967, S. 2840.

³² B. Brecht: *Was kostet das Eisen?*, ebda., S. 2844.

von Deutschland besetzt wurde, verdankte es seiner Loyalität Hitler gegenüber. So durften deutsche Truppen auf dem Weg von und nach Norwegen schwedisches Territorium passieren und das strategisch wichtige Eisenerz wurde während des Krieges weiter an Deutschland geliefert. Im Schatten der offiziellen Neutralität schlossen sich fast 300 Schweden der deutschen Waffen-SS an, um ein „reinrassiges Großgermanien“ zu schaffen.

In Brechts Stück *Was kostet das Eisen?* wurden einige von erst in den 90er Jahren des XX Jhs. bekanntgegebenen Fakten aufgenommen und kritisch reflektiert. Die Hauptfigur Svendsson, ein schwedischer Eisenhändler ist genauso wie sein Kollege, der Fleischhändler Dansen, nur an Gewinn interessiert, auch wenn er weiß, dass sein Kunde die Menschen in der Umgebung bedroht und Gewalttaten verübt. Beide wollen nur ihre Ruhe haben und diese Ruhe erkaufen sie genauso wie die schwedische Regierung mit der Nachgiebigkeit gegen den Verbrecher, dessen Gewalt geduldet wird. Der Kunde, der die kleinen Leute bedroht, ermordet und erpresst, erinnert an den Gangster Ui, der dem Großhändler Schutz bietet und sein Warenlager zur Einschüchterung in Brand steckt. Svendsson nimmt jedes Angebot des Verbrechers ohne Bedenken an, schließlich erklärt er sich bereit um des eigenen Schutzes willen dem Fremden das ganze Eisenlager ohne Bezahlung zu übergeben. Sein Versuch sich gegen die Willkür und Erpressung des anonymen „Gangsters“ aufzulehnen, kommt zu spät.

Im Anhang zu dem Stück zeigt Bertolt Brecht, wie der Faschismus in Schweden eskaliert und welche Konsequenzen sich daraus ergeben. Bereits im Jahre 1939 verzeichnet er die Aktivitäten der schwedischen Naziparteien und den Einfluss von deren Ideologie auf die Regierungspolitik. Bevor Brecht in Schweden ankam, wurde im Februar 1939 eine besondere Art der Volkszählung angeordnet, nach der alle im Land wohnhaften Ausländer verpflichtet wurden, sich auf einem dreiseitigen Formular registrieren zu lassen und dabei auch anzugeben, ob sie jüdischer Herkunft seien. In Schweden wurde Brecht als Emigrant ohne Staatsangehörigkeit – er wurde 1935 ausgebürgert – registriert und musste den schwedischen Behörden etliche Papiere und Empfehlungsschreiben der Institutionen und individuellen Personen vorlegen, die für Finanzierung seines Aufenthaltes gebürgt haben. Nach knapp einem Jahre fühlte er sich immer mehr bedroht. Im Stück nahm er die Entwicklung der politischen Lage in Schweden vorweg. Einen Monat nach dem deutschen Angriff auf Dänemark beschloss die schwedische Regierung Urlaubertransporte zwischen dem besetzten Norwegen und Deutschland über schwedisches Gebiet zu genehmigen; neben Soldaten wurden auch Kriegsrüstung und Munition befördert.

5. Zusammenfassung

Das Interesse Brechts an schwedischen Stoffen geht auf die zwanziger Jahre zurück. Die Arbeit an der Dramatisierung des Romans *Gösta Berling* von S. Lagerlöf, zeigt wie der junge Dramatiker mit der Vorlage umgeht, welche Ziele er bei der Adaptation verfolgt und wie er die Hauptfigur konstruieren lässt. Die ersten Kriegsmonate, die Brecht in Schweden erlebt, sind vor allem für seine späteren Theaterkonzepte fruchtbar. Brecht hält Vorträge vor den Stockholmer Studenten, schreibt Anweisungen für Amateurschauspieler und Essays über die Schauspielkunst. In der schwedischen Emigration entstehen auch einige vollendete Texte und deren Urfassungen, das Stück *Mutter Courage und ihre Kinder*, das Hörspiel *Das Verhör des Lukullus* und der Einakter *Was kostet das Eisen?*. Das letzte ist ein erschütterndes Bild des schwedischen Alltags und der kleinen Leute, die durch den ominösen, bewaffneten Mann immer mehr erpresst werden und ihren Schutz damit erkaufen, dass sie den Faschismus unterstützen. Brecht nimmt im Stück Fakten vorweg, die man erst in den neunziger Jahren des XX Jhs. in Schweden zur öffentlichen Debatte stellte. Das Thema Brecht und Schweden erfordert noch genauerer Recherchen, weil etliche in der schwedischen Königlichen Bibliothek aufbewahrte Manuskripte des Autors, Zeitungsausschnitte, Interviews, Theaterprogramme und Bilder, noch nicht gründlich untersucht worden sind.

Гражина Барбара ШЕВЧИК
Катовіце (Польща)

ШВЕДСЬКІ ВРАЖЕННЯ ТА ТЕКСТИ БЕРТОЛЬТА БРЕХТА

1. Огляд існуючих наукових досліджень

У німецькому брехтознавстві зв'язки драматурга із Швецією не займають чільного місця і не викликають особливого інтересу. Найважливіші літературознавчі дослідження та розвідки, присвячені даній темі, належать шведському германісту Гельмуту Мюссенеру, який досліджував історію німецькомовної еміграції в Скандинавії і надав для брехтознавців важливу інформацію та імпульси для подальшої роботи. У його книзі «Еміграція в Швеції» (1974 р.), а також в інших публікаціях Бертольт Брехт постає не лише як утікач, що поряд з Неллі Закс і Петером Вайссом належить до найвідоміших німецьких емігрантів у Швеції, але і як драматург та мужній мислитель, який у своїх текстах засуджує поведінку Швеції «стосовно гітлерівської Німеччини». У 1978 році шведський театрознавець Вільмар Саутер публікує дисертацію «Brecht i Sverige» («Брехт у Швеції»), у якій висвітлює стосунки Брехта із Швецією з соціально-історичної перспективи, ґрунтовно аналізує та коментує його зв'язки зі шведськими акторами, перекладачами та письменниками. Ця книга не лише розкриває соціальне та психологічне становище Брехта як емігранта, а й дозволяє зазирнути за куліси його творчої діяльності в Стокгольмі. Це цікаве дослідження також розширює межі рецепції брехтівських драм у Швеції завдяки новим, раніше невідомим аспектам.

Попередні дослідження, за винятком лише деяких, сягають близько тридцятилітньої давності. За цей період значно покращився фонд інформаційних ресурсів, частково було піднято завісу заборон: надзвичайно важливі в якісному та кількісному плані матеріали, наприклад документи, зазначаючі політику шведської влади стосовно утікачів, нарешті стали доступними. В архіві Королівської бібліотеки в Стокгольмі (Kungliga biblioteket) зберігаються не лише листи, картини та газетні вирізки, що засвідчують роки, проведені Брехтом у Швеції, а і його записи (напр. *Сприйняття мистецтва й мистецтво сприймання. Коментарі щодо пластичності Ніни Сантессон*),

уривки текстів (напр.. *легенда виникнення книги Taoteking на шляху Laotse в еміграцію*), закінчені рукописи (напр.. *Матінка Кураж та її діти. Хроніка тридцятилітньої війни.*) та їх переклади на шведську, що відкривають для нас двері літературної майстерні драматурга.

Однак, це не викликало інтересу для подальшого ґрунтовного та систематичного аналізу років вигнання, проведених Брехтом у Швеції. Лише в поодиноких випадках з'являються праці, пов'язані з даною темою, видаються вони при цьому англійською, або, відповідно, шведською мовами.

Одна із сучасних статей під назвою «*Bertolt Brechts Gösta Berling, ett Gegenentwurf*», яка підштовхнула мене до детального вивчення у його праці шведських доходів, була опублікована 2002 року в журналі „Lagerlöfstudier“ американкою Дженніфер Ватсон. В 2004 році Райнером Нольтеліусом була видана книга «*Bertolt Brecht und Hans Tombrock. Eine Künstlerfreundschaft im skandinavischen Exil*», яка, нарешті, доводить історію дружби Брехта з шведським художником Гансом Томброком, що наближає нас до невідомої, але значної частини художньої спадщини Брехта.

2. Мистецтво адаптації. Робота Брехта над романом Сельми Лагерлеф *Gösta Berlings saga*

До цього часу жоден з німецьких дослідників не приділив уваги роботі молодого драматурга над романом Сельми Лагерлеф, хоча фрагмент цього твору був опублікований 1924 року в січневому випуску «*Das Kunstblatt*». В своєму щоденнику автор зазначає, що матеріалами Лагерлеф він почав займатися в 1922 році. З інших джерел стає також відомим, що пропозиція інсценувати найвідоміший роман Лагерлеф *Gösta Berling* та довірити це Брехтові, надійшла від видавництва *Kiepenhauer*. Сам Брехт, який часто переживав фінансові труднощі, був більш ніж зацікавлений в швидкому заробітку, про що свідчить запис у його щоденнику 1924 року: «*Gösta Berling: gro-ші*». Однак гроші не були єдиною причиною, яка спонукала його взятися за нове завдання. Сценічна адаптація роману, якою займалася маловідома німецька письменниця Карін Еллін, звичайно за домовленістю з Сельмою Лагерлеф, була вже завершена; Брехту залишалося лише відредагувати текст рукопису та підписати договір. Правові питання, які теж слід було вирішити, дещо уповільнили роботу на текстом; пролог та першу дію Брехт закінчив в 1923 році.

Як епізодична структура роману, так і його герої, насамперед п'яниця священник Геста Берлінг, який, опустившись на саме дно, протестує проти суспільних норм та ієрархій, сувора, самовпевнена, пригноблена власним чоловіком Фрау

Майорін, справили на нього настільки сильне враження, що він вирішує розпочати інтенсивну роботу над іншими сценами. Драматизацію роману, виконану Карін Еллінс він розглядає лише як зразок для нової обробки матеріалу. В результаті подальших пошуків стає відомим, що роман Сельми Лагерлеф Брехт прочитав у перекладі Хенні Бок-Нойманс та запозичив звідти майже дослівно деякі діалоги. Ті сцени з *Gösta Berling*, що залишилися (як друковані, так і рукописні), як зазначає американка Дженніфер Ватсон, можна по праву назвати зустрічним проектом роману Лагерлеф. На відміну від Лагерлеф, яка в зображуваних нею подіях з досить розмитою межею між фантастичним та реальним, висвітлює долі героїв, їх життєві радості, традиції та особисті стосунки, Брехт на перший план драматизованих сцен виносив тенденцію твору до засудження суспільства. В той час як критика Лагерлеф насамперед була націлена на романтичний, сповнений захвату та нездійснених мрій спосіб життя, Брехт акцентував свою увагу на так званих антигероях цього безглузлого хаотичного світу, які стрімголов мчали назустріч своїй загибелі. Драматизація роману *Gösta Berling* може слугувати матеріалом для дослідження брехтівських адаптивних методів, за допомогою яких він і досягав своєї творчої цілі.

В опублікованому фрагменті п'єси, так званій увертюрі, Брехт об'єднує перші дві дії, змінюючи їх за рахунок відсутності ремарок. В оригіналі Геста, страждаючий алкоголізмом, молодий, але талановитий проповідник, хоча і не виконує добросовісно свої службові обов'язки, однак відчуває докори сумління та все ще очікує якихось змін. Перші ж сцени розігруються не в церкві (як у Лагерлеф), а в домі пастора, в якому збираються і інші герої роману. Таким чином опускаються швидкі та винахідливі настанови Гести за церковною кафедрою. Однак, із розмов селян, які теж з'являються на сцені в пролозі, ми дізнаємося, що проповідь його була все ж гарною та достойною. «Так ще ніхто не говорив», стверджує один із них, а інший додає, що «ми завжди були Вами задоволені». Інші, небайдужі до оковитої прихожани, взагалі співали йому хвалебні пісні, захищали його, сподіваючись на те, що посаду пастора він не покине. Вони навіть виступали проти багачів села, насамперед Пробста та єпископа, цих скнар, які забирали у нього останнє.

Сам відважний капітан Крістіан Берг, який з'являється в пролозі у супроводі 12 кавалерів на **Gutshof Ekeby**, не втримується, щоб не висловити Гесті свої захоплення та повагу. З його монологу зрозуміло, що єпископа та його людей спочатку обшукали, потім довго везли лісом та, врешті-решт, позбулися. Свій вчинок капітан розглядає як знак солідарності з відстороненим священником.

Jetzt kommt kein Bischof noch Probst mehr gelaufen!
Den letzten fuhr ich zwischen Flut und Steinen
Daß die Kutsche verflucht überm Abhang hing
Der Sitz brach durch! Das Dach ging in Fetzen!
Mein Lieber, sie schrien wie Krähn vor Entsetzten
Und hingen heraus gleich wie Leinwandhetzen[...]
Ich sagte nur ruhig: `s geht nicht mehr so prompt
Wenn ihr noch mal zum Pfarrer Berling kommt!¹

У другій частині *прологу* з'являється могутня господиня Екебі, баронеса, яка соромить Гесту, співчуває його долі та підтримує в нужді.

Відносини між людьми в Сельми Лагерлеф та в Брехта дещо відрізняються.

У Брехта Геста навіть не вірить у зміну свого положення; маючи шанс і надалі діяти в громаді, він без каяття прощається з посадою священника. Перш ніж піти, своє рішення більше ніколи не повертатися, він повідомляє другу Крістіану Бергу, якому і довіряє всі його «одяг, сутани і чоботи».

Nimm es und sauf dich darinnen hinab
Wie ich mich hinuntergesoffen hab.
Denn nun will ich – schau Christian, was für ein Haufen!
In die ewigen Wälder hinunterlaufen
In die Wälder die schwarz und ewig sind
Daß man keinen mehr darinnen find! [...].
Drum nimmt alles mit, Kapitän, all das
Denn du lebst damit, und ich bin ein Aas.²

Коли ж у дверях несподівано з'являється баронеса, розмова набирає обертів. Вона здогадується про суїцидальні наміри нещасного священника та, спочатку не сприйнявши їх за чисту монету, зводить все до жарту. „Він хоче смерті! Сміх та й годі! [...] В ліс він хоче, а? В ліс? „. Однак, усвідомивши всю серйозність ситуації, вона хоче будь-якою ціною відволікти Гесту від думки про смерть. Брехт надає їй право резюмувати свою коротку історію, в якій жінка розкриває свої таємниці: про нерозділене кохання, про розірвані відносини з матір'ю та примусовий шлюб. Наостанок вона пропонує йому розміщення в будинку для джентльменів, обіцяючи „радості життя з коньяком і танцями з панами“. Хоча герой і наполягав на своєму рішенні, все ж з полегшенням приймає пропозицію баронеси і йде під її заступництво.

Не дивлячись на те, що в інших сценах драматизованого Брехтом фрагмента *Gösta Berling* відносини між Гестою та баронесою є досить суперечливими та деструктивними, так само як і його відносини з іншими жінками, яких він зустрічає, автор, на відміну від Сельми Лагерлеф, не приписує своєму протагоністу образ людини,

¹ B. Brecht: *Gösta Berling*..., in: B. Brecht: *Gesammelte Werke* 7, ebda., S. 2885.

² B. Brecht: *Gösta Berling*..., ebda, S. 2887.

яка постійно помиляється та знаходить порятунок в любові. Брехтівський Геста (у неопублікованих сценах п'єси) постає перед нами як черства та байдужа людина, яка нещадно експлуатує жінок, насолоджуючись їх стражданням. Якщо уважно придивитися до даного персонажу, можна помітити його деяку схожість з Ваалом. Обидва, і Геста, і Вааль, мають поетичну природу, обидва люблять вино і спокушати жінок, обидва відчують відразу до роботи та діють егоїстично, живуть тільки для себе, заперечуючи громадський порядок і моральні норми. І хоча Геста помирає в кінці драми не так як Вааль, однак, і йому потрібно знищувати все в ім'я задоволення. Деякі уривки, наприклад монолог Гести в прелюдії майже дослівно взяті з Ваала. У своєму щоденнику 1922 року, Брехт висловлюється стосовно власного сценічного опрацювання п'єси та піднімає питання про те, як працювати з чужим матеріалом:

Найважливіший закон поета полягає в тому, що він у власному ж творі впізнає певні дивацтва (які є і його помилками). Чим більше чудес він продемонструє глядачеві, тим насиченішим є його творіння [...]. Незрозумілість життя і необдуманість долі тому і не сприймаються людьми як щось хибне, оскільки за Божою настановою вони є окрасою програми і ми радше намагаємося докладати до них сенс ніж викривати їх безглуздість. Людина виходить на сцену, вона може і не виходити, а якщо автор боягузливо не замовчує цього, може замість помилки справити враження.³

Зауваження Брехта в деякій мірі стосувалися його інсценізації *Геста Берлінг*, діалоги, іронія та дикція якого прагнули візуалізувати драматичність та настрої персонажів. Проте, сам характер роману С. Лагерлеф суттєво змінився після обробки матеріалу. Навіть якщо суспільно-критичні акценти у фрагменті драми значно посилились, центральна фігура Гести в зображуваному середовищі виглядала дещо дивною. І хоча С. Лагерлеф ніколи не коментувала інсценізацію роману, однак, її слід розглядати як цікавий драматичний проект молодого Брехта. У середині двадцятих років автор Ваала переживає переломний момент своєї драматичної творчості; він випробовує нові театральні прийоми і знаходить у переробці чужих матеріалів (наприклад, *Marlows Eduard II* Англії, Ch. D. Grabbes *Ганнібал*) нові рішення. В роки еміграції під час роботи над драмою «*Матінка Кураж та її діти*», автор одного разу все ж повернувся до своєї адаптації *Геста Берлінг* і наділив персонаж Анни Фірлінг кількома характерними рисами баронеси.

3. Праці Брехта, присвячені театру та драматичним проектам

У шведській еміграції Бертольт Брехт провів майже цілий рік. 23 квітня 1939 року він приїхав до Стокгольму – перед цим 6 років як емігрант жив у Данії – де разом зі сім'єю займав будинок шведського скульптора Нінна Зантесона на острові Лідінге. Шведський театральний дослідник Вілльмар Заутер у своїй книзі «Брехт у Швеції» докладніше зупиняється на різних усних та письмових документах, висловлюваннях свідків, газетних повідомленнях і листах, які відображають художню діяльність Брехта та його роботу над проектами драм, фрагментами прози і закінченими уривками. Особливої уваги заслуговують також як його лекції, які він читав студентам Стокгольму, наприклад «*Om experimentell teater*» («Про експериментальний театр»), так і інструкції для майбутніх акторів, які він уклав для приватної школи, де шведська зірка оперети Наїма Віфштранд та Єлена Вайгель давали уроки. В доповіді про експериментальний театр, Брехт акцентував увагу, зокрема, на різних тенденціях та функціях європейського театального мистецтва, розважальній та повчальній ролі сучасного театру й експериментальній драмі, до якої він відносив п'єси скандинавських письменників, Ібсена, Нордаль Грига, Стріндберга та Пер Лагерквіста. У центрі розгляду стоять аристотелівські поняття, страх, співчуття і звання, які, на його думку, для кращого розуміння «нової техніки постановки драм, сценічної постановки та акторської гри» мають замінюватися поняттям *Відчуження*. На прикладі сцени із п'єси «Король Лір» Брехтом чітко пояснюється даний ефект та його вплив. «Принцип полягає в тому, щоб викликати відчуження замість звання [...] За допомогою саме відчуження актор представляє гнів Ліра таким чином, що глядач може вагатися стосовно нього, натомість уявляючи собі інші його реакції. Позиція Ліра відчужується, тобто, він представлений як щось своєрідне, яскраве, варте уваги, як соціальний феномен, який не є само собою зрозумілим».

Щоб наочно продемонструвати новий стиль відображення та теорію епічного театру, Брехт створює п'ять п'єс-вправ для шведських акторів, в яких знамениті сцени з п'єси «Макбет» Шекспіра (наприклад, «Вбивство в сторожці»), «Гамлет», «Ромео і Джульєтта», «Марія Стюарт» Шіллера розроблені паралельно або в якості проміжних сцен та переносяться в інше, буденне середовище. «Дане перенесення – підкреслює він – має сприяти відчуженню класичних сцен та викликати у акторів свіжий інтерес до стилізації та поетичної мови оригіналу як чогось особливого та ви-

³ B. Brecht: *Aus den Notizbüchern 1920 bis 1929*, in: B. Brecht *Gesammelte Werke* 15. *Schriften zum Theater*; Suhrkamp Verlag 1967, S. 53, 54.

падкового». Іншими словами, історизація повинна надавати процесу «**одноразовий, тимчасовий**» характер, часто пов'язаний з конкретною епохою.

Активна зайнятість Брехта театральним мистецтвом дилетантів, пов'язана насамперед з тим, що під час свого перебування в Скандинавії він завжди мав справу з аматорськими сценами, які з тріумфом ставили його п'єси. Шведський аматорський театральний союз, який налічував майже 1000 діючих театральних груп, був для Брехта художнім рухом особливого значення, який, на його думку, слід було підтримати.

Наприкінці травня 1939 року він знову виступав перед стокгольмськими студентами з доповіддю на тему *Tal till arbetarskaadespelare om iaakttagelses konst* (відповідь робочим акторам щодо мистецтва спостереження), літо провів в своєму будинку в Лідінге, зустрічався з німецькими емігрантами, (наприклад, з художником Гансом Томброком та актором Германом Грайдом) і шведськими лівими інтелігентами (наприклад, з Йоханнесом Едфелтом, Генрі Петером Маттісом), та регулярно слухав новини по радіо, зі страхом і відчаєм реагуючи на початок війни. У цей час, як свідчать його записи та інтерв'ю в «Dagens Nyheter» (18 червня 1939), драматурга цікавлять такі проекти як роман «Цезар», уривки прози (наприклад, «Плащ еретика»), «Книга змін», а також великі драматичні дослідження та проекти драм зі шведськими мотивами.

Восени 1939 Брехт починає працювати над драмою «*Матінка Кураж та її діти*», присвячуючи її, як зазначається в збереженому рукопису: «*Моїй матері Наймі Віфстранд Кураж. Із вдячністю Бертольт Брехт, Стокгольм, грудень 1939*». Шведська актриса Віфштранд, з якою Брехт часто бесідував про сучасний театр, порадила йому прочитати деякі розділи знаменитої поеми фінсько-шведського поета Йоганна Людвіга Рунеберга «*Fänrik Ståls Sagner*», в якій розповідалася драматична історія фінської маркітантки Лотти Сверд та її дітей в роки визвольної війни проти Росії (1808 -1809). За словами Вільяма Саутера, ця п'єса хоча і була завершена протягом декількох тижнів та переведена на шведську Етті Сантессоном, однак не була допущена до показу в Швеції. Посилаючись на шведську топографію та інші матеріали, багато хто стверджує, що Брехта надихнула атмосфера в його шведському будинку, а обмінювання думками з друзями посприяло завершенню роботи.

Перші сцени драми відображають події 1624 року у шведській провінції Даларна; звідти разом зі шведсько-фінською армією Анна Фірлінг (1625, 1626) вирушає в похід на Польщу. Діти матінки Кураж: і сміливий Ейліф (між іншим, так звали сина письменника Генрі Петера Мат-

тіса та шкільного друга Штефана, сина Бертольта Брехта), і глухоніма Катрін були прототипами деякого із шведського кола знайомих драматурга. Так само як і дослідниця Уотсон, він вважає, що образ матінки Кураж можна співставити з двома героїнями зі шведської літератури, а саме маркітанткою Лоттою Сверд з вищезгаданої поеми Рунеберга, та із сильною, владною баронесою з роману «*Геста Берлінг*». Однак, на сьогоднішній день, не є настільки важливим перевіряти правдивість тих чи інших прообразів. Хоча шведська громадськість досить стримано вела себе по відношенню до Брехта, його друзі-театрالی зрозуміли, що мова йдеться про «визначну подію», про драму, яка приковує увагу глядача не завдяки своїй епічній формі, констеляції героїв-антигероїв та ефект відчуження, а через те, що вона критикує опортуністську позицію шведського суспільства. Навіть «світлі голови», «північні вчені», були, як Брехт іронічно зазначає в «*Розмові втікачів*», не готові звільнити свою «людську продуктивність» та визнати провальні рішення. Все ж п'єса «Матінка Кураж та її діти» на ряду з «Тригрошовою оперою», що стосується інсценізації, належать до найбільш популярних драм Брехта у Швеції. Хоча прем'єра і відбулася лише в 1954 в театрі Фолькспарку в Ескільстуні, незабаром п'єсу, не оминаючи і аматорські театри, включили до репертуару великих сцен Швеції (Стокгольм, Лунд, Мальме, Гельсінгбор, Лінкепінг).

У шведській еміграції крім «Матінки Кураж» з'являлися й інші твори Брехта. За дорученням шведського радіо німецький драматург написав радіоп'єсу «Допит Лукуллуса» (листопад 1939), на початку 1940 він написав коротку новелу «Аугсбурзьке крейдяне коло», яка була попередніми етюдом створеної в США драми, а також опублікував коротку статтю у шведському перекладі під назвою «*Союз між картиною і віршем*» в газеті «*Social-Demokraten*». Крім того, Брехт разом зі шведським письменником Генрі Петером Маттісом працював над кіно-рукописами і частковими фрагментами з мотивами шведської історії (наприклад, уривок драми про селянське повстання в 1436 році і його ватажка Енгельбректа Енгельбрекзоне), які збереглися лише як чорновики. Після того, як Німеччина 9 квітня 1940 атакувала Данію та Норвегію, політична ситуація в Швеції загострювалась все більше і більше. Брехт більше не міг відчувати себе захищено в Стокгольмі. Його квартира неодноразово ошукувалась шведською поліцією і він розумів, наскільки це серйозне попередження. Тому, коли фінська письменниця Гелла Вуоліджокі запропонувала йому притулок у Фінляндії, Брехт не став чекати і 17 квітня 1940 року залишив Швецію.

4. П'єса «Скільки коштує залізо?» Нейтралітет Швеції та фашизм

Ідея написати п'єсу під назвою «Скільки коштує залізо?», яка стала своєрідним продовженням сюжету з одноактної п'єси «*Dansen*», написаної в Данії, – з'явилася у Брехта влітку 1939 року. Інформацію, пов'язану з початком та розгортанням війни він отримував через шведську пресу та радіо. Насамперед його цікавила реакція на війну самої Швеції, до нейтралітету якої він відносився досить скептично. Свій настрій він передав п'єсі «Скільки коштує залізо?» (На шведській: *Vad kostar järnet? Eller Små affärer med järn*), яка під режисурою Рут Берлан була поставлена аматорськими акторами на сцені народного університету Толларен (поблизу Стокгольму).

На думку шведського перекладача і журналіста Штуре Буліна інсценізація була досить «шокуючою». У своїх спогадах він писав: «Актори, несучи великі маски з пап'є-маше, зображали карнавальні фігури. Таким чином, про особисте оформлення ролей не могло бути і мови. Окремі ж ролі, які все ж висвітлювались, не носили особистого характеру, а представляли насамперед робочу групу та колектив.»

В п'єсі, події якої розгортаються в крамниці, що спеціалізується на виробі із заліза (1938 і 1939 роки), присутні три головних герої і два другорядних. Один з персонажів, замовник-анонім з вусами, тричі приходить в магазин, щоб купити у Свендсона (торговця) залізні ґрати. Перший раз він платить готівкою, другий розраховується коробкою цигарок з магазину пана Остеррайхера – пізніше ми дізнаємося, що на останнього на вулиці «напали, пограбували та вбили» – втретє це були черевики з взуттєвої крамниці пані Чек, яку спіткала така ж доля як і продавця цигарок. Після кожного такого відвідування господар магазину дзвонить своєму колезі та повідомляє про події, які його не лише турбують, а й наштотвують на роздуми. Тим не менше, товарообіг, якого він досягає, реалізуючи свої товари анонімним клієнтам, цілком задовольняє його. Місцеві ж жителі, навпаки, все сильніше відчують загрозу від таємничого та озброєного чоловіка. Проявивши ініціативу, вони засновують союз «підтримки порядку та протесту проти застосування сили», сподіваючись і на підтримку з боку продавця залізних виробів. У бесіді з ними Свендсон веде себе досить стримано, немов нічого і не знає про злочин свого клієнта, а також про те, що з придбаних залізних стрижнів виготовляються кулемети.

Подальші візити аноніма збільшують напругу; люди відкрито говорять про загрозу, дорікають чоловікові в насильстві та брехні й обурено залишають магазин, в той час як Свендсон ввічливо

обслуговує клієнта, плануючи в майбутньому налагодити власну справу з продажу заліза. В останній сцені, в якій вже присутній натяк на початок війни, клієнт ще раз приходить до Свендсона та «націлює на нього пістолет-кулемет», на цей раз вже вимагаючи металеві стрижні задарма.

У додатку до п'єси оптиміст та песиміст обговорюють випадок Дансена / Свендсона, подаючи цю історію у формі параболи. Три скандинавські бізнесмени Норсен, Свендсон і Дансен зустрічаються «в передпокої з круглою дошкою», діляться своїми страхами, розповідають про власні безвідповідальні вчинки, легковажність та продаж анонімним клієнтам заліза, м'ясних та рибних виробів. Бесіду перериває клієнт зі сталевим шоломом; він просить всіх трьох про заснування союзу, який здійснюватиме контроль на товаром та забезпечуватиме захист продавців.

Як в п'єсі, так і в параболі Брехт гостро критикує політику шведського уряду та її ставлення до фашистської Німеччини. Враховуючи актуальність дебатів навколо політичної ролі Швеції в Другій світовій війні, твір Бертольта Брехта заслуговує уваги та нового прочитання.

Донедавна (ще двадцять років тому) школярів шведських шкіл запевняли, що їхня країна участі у Другій світовій війні не брала. В історіографії Швеція взагалі зазначалася як «сама невинна нація світу», яка завдяки своєму політичному нейтралітету під час війни залишалася неушкодженою та, на відміну від своїх сусідів Норвегії та Данії, вислизнула з-під нацистського впливу Німеччини. Після багаторічних пошуків в архівах шведської таємної поліції, аналізуючи показання свідків, дослідники нарешті змогли переглянути цей стереотип і вивести з тіні нові факти. Швеція була офіційно нейтральною, однак своєю недоторканністю зі сторони Німеччини, вона завдячує своїй же лояльності по відношенню до Гітлера. Німецькі війська на шляху від і до Норвегії могли вільно пересікати шведську територію, а стратегічно важлива залізна руда і під час війни продовжувала поставлятися до Німеччини. У тіні офіційного нейтралітету майже 300 шведів приєдналися до німецьких військ СС, з метою створити «чистокровну Велику Німеччину».

У п'єсі Брехта «Скільки коштує залізо?» були підняті та критично відображені ті факти, які стали загальновідомими лише в 90-х роках ХХ століття. Головний герой Свендсон, шведський продавець виробів із заліза, так само як і його колега Дансен (продавець м'ясних виробів), навіть знаючи, що його клієнт загрожує людям в околиці та здійснює акти насильства, цікавиться лише власним прибутком. Обидва хочуть мати лише спокій і вони його отримують, так само як шведський уряд зі своєю поступливістю проти злочин-

ця, насилля якого змушений терпіти. Клієнт, що погрожує маленьким людям, вбиває та шантажує їх, нагадує гангстера Уї, який пропонує оптовому торговцю захист і, щоб залякати, підпалює його склад. Свендсон не задумуючись приймає будь-яку пропозицію злочинця, врешті-решт він заради власного захисту готовий передати іноземцю весь склад металу безкоштовно. Протистояти свавілля та здирництву анонімного «гангстера» він почав занадто пізно. У додатку до п'єси Бертольт Брехт показує, як фашизм призводить до ескалації в Швеції і які з цього випливають наслідки. Вже в 1939 році він фіксує дії шведських нацистських партій і вплив їх ідеології на урядову політику. Перш ніж Брехт прибув у Швецію, в лютому 1939 відбувся особливий вид перепису населення, під час якого всі іноземці, які на той час проживали на території країни, повинні були зареєструватися на тристоронньому формулярі, вказавши при цьому чи є вони єврейського походження. У Швеції Брехт був зареєстрований як емігрант без громадянства – позбавили в 1935 – та був зобов'язаний представити шведським органам влади ряд документів та рекомендаційних листів установ та окремих осіб, які могли поручитися за фінансування його перебування. Вже майже через рік він відчув, що знаходиться в небезпеці. У своїй п'єсі він передбачав розвиток політичного становища в Швеції. Через місяць після нападу Німеччини на Данію, шведський уряд дав дозвіл на відправлення відпускнуго транспорту між окупованою Норвегією та Німеччиною через територію Швеції; відправили не лише солдатів, а й озброєння та боєприпаси.

5. Висновки

Інтерес Брехта до шведських матеріалів повертається до двадцятих років. Робота над драматизацією роману «*Gösta Berling*» С. Лагерлеф, показує як молодий драматург працює з проектом, які цілі переслідує при адаптації і як створює головного героя. Перші місяці війни, які Брехт пережив у Швеції, були плідними, перш за все, для його більш пізніх театральних програм. Брехт читає доповіді перед Стокгольмськими студентами, пише вказівки для аматорських акторів та есе про театральне мистецтво. У шведській еміграції виникають також кілька закінчених текстів: п'єса «Матінка Кураж та її діти», радіоп'єса «Допит Лукуллуса» та одноактна п'єса «Скільки коштує залізо?». Останній твір передає приголомшливу картину шведських буднів і маленьких людей, яких все більше і більше пригноблював небезпечний озброєний чоловік, змушуючи так би мовити «купувати» свій захист через підтримку фашизму. В цій же п'єсі Брехт висвітлює ті факти, об-

говорювати які почали в Швеції лише в дев'яності роки ХХ ст. Тема «Брехт і Швеція» вимагає ще більш точних пошуків, так як кілька збережених у шведській Королівській бібліотеці рукописів автора, газетні вирізки, інтерв'ю, театральні програми і картини, ще не були ґрунтовно досліджені.

З німецької переклала Наталія Василівська

Александр ЧЕРТЕНКО
(Киев)

ПРИВАТНЫЙ ЧЕЛОВЕК ИЗ КАЛИФОРНИИ. ОБРАЗ БЕРТОЛЬТА БРЕХТА В РОМАНЕ МИХАЭЛЯ ЛЕНТЦА «ТИХООКЕАНСКИЕ ЭМИГРАНТЫ»

В разделе книги «Модернизм и постмодернизм», посвященном «Дон Кихоту Ламанчскому», Дмитрий Затонский так комментирует трансформацию, произошедшую с текстом Сервантеса: «За столетия, протекавшие после выхода „Дон Кихота“ в свет, роман этот стал чем-то вроде мифа. И как к целому к нему, боюсь, уже не подступиться»¹. Подобная мифологизация, очевидно, не является уделом лишь «Дон Кихота» и его автора — ибо Сервантес, разумеется, разделил судьбу своего детища. Аналогичный процесс, как о том свидетельствует современная, прежде всего, но не только немецкоязычная литература, затрагивает и более близкие нам по времени литературные и культурные явления. Одним из таких явлений, понемногу покидающих плоскость автобиографической и/или мемуарной достоверности и переходящей в область фикциональных конструктов, является феномен Бертольта Брехта — драматурга, политического мыслителя и деятеля, незаурядного человека.

К текстам, в которых одним из главных героев является мифологизированный образ Брехта, принадлежит и роман Михаэля Лентца «Тихоокеанские эмигранты» (2007). Обращение к этому тексту продиктовано не только его принадлежностью к актуальной сфере научного интереса автора этих строк — немецкоязычной прозе после 1989 г. — и не только тем, что в нём, как и во многих современных ему произведениях (вспомним «гауссовско-гумбольдтовский» роман Даниэля Кельмана «Измерение мира», 2005, «гётевский» роман Мартина Вальзера «Влюбленный мужчина», 2008, «томасманновский» роман Матиаса Энгельса «Манн в тени», 2010, «кафковский» роман Михаэля Кумпфмюллера «Великолепие жизни»,

2011, или «фейхтвангеровский» роман Клауса Модика «Сансет», 2011), автор обращается к образам реальных писателей и художников. Куда более любопытна проявленная в «Тихоокеанских эмигрантах» практически в химически чистом виде тенденция, которая в той или иной мере отличает практически все перечисленные выше тексты и которую я бы обозначил как «*приватистскую редукцию художника*». Ее наиболее очевидным маркером является специфическая повествовательная конструкция, в рамках которой автор строит романский текст как совокупность «я»-повествований шести персонажей-художников (в порядке появления: Франц Верфель, Генрих Манн, Бертольд Брехт, Томас Манн, Арнольд Шёнберг, Лион Фейхтвангер), неформально, часто нелестно, высказывающихся друг о друге, а также — по остаточному принципу — их супруг. Конкретные тактики подобной «приватизации», а также их идеологическое предназначение, как мне кажется, максимально четко прослеживаются именно на примере образа Брехта — писателя, который тщательно и последовательно выносил за рамки публичного рассмотрения свою личную жизнь, творческие кризисы и индивидуальные переживания, ставил акцент не на чувствах, а на диалектической рефлексии, приватное замещал политическим и который по этой причине втискивается в перспективистское прокрустово ложе куда хуже и с куда большими потерями, чем Фейхтвангер и оба Манна, тем паче чем Шёнберг или Верфель.

Еще задолго до того, как Брехт в шестой главе романа заявляет о себе в полный голос, он становится предметом в высшей степени примечательного разговора во второй главе «Маленькая дверь». Разговор этот задает параметры, согласно которым будет конструироваться романное имаго писателя (а равно и прочих «тихоокеанских эмигрантов»). В короткой реплике Генриха Манна — а именно он по авторской прихоти впервые вспоминает о младшем коллеге и цитирует его финское стихотворение «Спасаясь от моих земляков...», давшее заголовок главе, — можно выделить как минимум три таких параметра. Во-первых, с самого начала творец эпического театра предстает освоенным и *присвоенным*, сведенным в плоскость представлений реципиента, если угодно, обезвреженным «нашим Брехтом» (40)ⁱⁱ (*unser Brecht*, позднее видоизменяемое Томасом Манном в «этот Брехт» — *dieser Brecht*, 193, и аугающее в характерном для всего романа употреблении фамилий фигурантов с определенным артиклем: *der Brecht, der (Herr) Thomas Mann, der Werfel* и т.д.). Во-вторых, одобрительно отзываясь о дуализме брехтовской фразы «*Siegesmeldungen des Abschaums*», лентцевский Манн, тем не менее, с фамиллярной грубостью именует писателя «су-

киным сыном» (40) — и таким образом бравурно воспроизводит свойственную всему роману *карнавальную* тональность говорения о знаменитостях, которую Гельмут Бёттихер едко обозначает как «стиль глянцевого журналов» (*Stil des Magazinjournalismus*)ⁱⁱⁱ. В-третьих, суммируя короткую дискуссию вокруг стихотворения, старший Манн коротко очерчивает типичное для «Тихоокеанских эмигрантов» отношение к идеологии и разного рода мировоззренческим постулатам — всему тому, что выходит за рамки неформально-приватного угла зрения: «Он [Брехт. — А.Ч.] довольно точно изображает вездесущность немцев. При этом он, разумеется, ставит все с ног на голову из-за своей тенденциозности» (40). В двух процитированных предложениях политический ангажемент, ассоциирующийся в романе, **прежде всего, с Брехтом**, меньше — с Томасом Манном, еще меньше — с Айслером и Фейхтвангером, моментально переводится в *пустую фразу*, означающую всё и ничего, и тут же отмечается, не устаиваясь ни полемики, ни даже сколько-нибудь развернутой тематизации.

Развиваясь и нюансируясь, означенные три параметра определяют три основные отличительные черты романного портрета Брехта, возникающего главным образом из его же собственного монолога.

1. Систематическое применение тактики рецептивной редукции («наш Брехт») приводит к тому, что образ Брехта оказывается смонтирован почти исключительно из ходких *клише*, нередко заостренных до гротеска. Лентцевский Брехт буквально одержим диалектикой, которую применяет не только и не столько ко вроде бы соответствующим ей социально-политическим и культурным феноменам (ибо о них он почти никогда не говорит), сколько к совершенно чуждым ей жизненным областям и инцидентам — например, к якобы написанным им в пьяном угаре стихотворениям в память о Маргарите Штеффин и даже к случайно не снятым им перед походом в гости домашним туфлям: «Здесь — явное противоречие между драматургом и домашними туфлями. С другой стороны, должна быть причинная связь. Ведь я всегда ищу причинные связи. А господин Томас Манн, этот реалист буржуазии, всегда ищет, как увеличить тиражи» (248). Подобно прочим калифорнийским изгнанникам, **он выказывает явные признаки мегаломании**, в частности, постоянно именует себя «величайшим немецким драматургом» (177, 243), «возможно, наиболее значительным немецким поэтом» (243), «всемирно известным Брехтом» (272), «гением» (288) и даже — в «стиле глянцевого журналов» — дополняет список объектов самовосхваления собственными водительскими навыками и манерой одеваться. Столь же

заметное место отводится в романе легендарной ненависти Брехта к «стоячему воротничку» Томасу Манну. Значительную часть своих соображений по тем или иным поводам лентцевский Брехт обосновывает от противного ссылками на конкурента, причем среди поводов этих фигурируют не только мировоззренческие и литературные, но и — опять-таки в духе глянца — мелочно-бытовые раздражители, на манер курения сигар: «При поверхностном взгляде может показаться, что его манера курить сигары лучше моей, однако в действительности он просто зависим от табака. Благородные — худшие из всех» (242). Не остаются неупомянутыми и некоторые не столь глобальные личные изъяны — вроде раздражавшей реального Томаса Манна неопрятности Брехта^{iv} или воспетой Джоном Фьюджи склонности писателя эксплуатировать окружавших его женщин^v. При этом обращение к клише, к цитате позиционируется в романе как необходимое противоядие против застывания мертвых гениев в «бюсты» (имею в виду одну из финальных сцен, где утратившая очередного мужа Альма Малер-Верфель произвольно тасует окружающие ее гипсовые слепки возлюбленных, 450-451), а безальтернативность такого противоядия подчеркивает аналогичное брехтовскому устройство остальных персонажей-художников.

2. Следствием «тусовочной» банализации образа художника («Брехт — сукин сын») в романе Лентца становится редукция Брехта-писателя до Брехта — приватного лица, лишь изредка и в крайне ограниченном объеме доверяющего свои мысли и чувства бумаге. С одной стороны, романский Брехт разочаровывается в написанном и даже утверждает, что его супруга — «гораздо больший гений, чем он сам» (160), в крайне немногочисленных сценах письма умудряется дважды (!) заснуть над незаконченным предложением (246, 384), **а если все-таки пишет или цитирует написанное прежде**, ограничивается почти исключительно интимной лирикой, которая, по мнению реального Брехта, в американских условиях означала «уединение в башне из слоновой кости, даже если в ней затрагиваются актуальные темы»^{iv}. С другой стороны, герой «Тихоокеанских эмигрантов» всячески выпячивает сугубо приватные привычки и склонности: упоминавшиеся уже водительские навыки и манеру одеваться, удовольствие от поливки сада, блаженно поедаемые им стейки и выкуриваемые сигары, — и тем самым превращает себя и свое творчество в придаток к глорифицированной повседневности.

3. Намеченный в реплике Генриха Манна императив деполитизации реализуется в романном портрете Брехта при помощи трех взаимосвязанных тактик. *Первой* и наиболее очевидной из них

является намеренное вынесение за скобки значительной части политически маркированных реалий времен эмиграции. В итоге в роман не попадают такие заметные элементы американской биографии Брехта, как попытки контрабандой протащить в Голливуд тексты с отчетливой политической подоплекой, в том числе в формате сценария к фильму «Палачи тоже умирают», неустанный интерес ко Второму фронту, организация Комитета за немецкую демократию в 1944 г. и многое другое. *Вторая тактика* сводится к максимально возможной зачистке политического в пользу пресловутой «глянцево-журнальной» приватности. В этом случае деполитизация нередко становится следствием малозаметных, однако довольно эффективных манипуляций достоверными деталями. Так, вопреки версии Лентца, противостояние между Брехтом и Томасом Манном было продиктовано не только личной неприязнью, помноженной на общую принадлежность к буржуазии и разницей в тиражах, но еще и немаловажными политическими расхождениями, обозначение же «рептилия», действительно примененное Брехтом к Манну, фигурировало не в контексте фиктивного — приватного! — насилия со стороны американского президента («А рептилию Томаса Манна президент лично обязал бы присутствовать на всех [моих] представлениях», 247), а в контексте якобы произнесенного Манном заявления о том, что Брехт сотоварищи, убеждая его в нетождественности Германии и Гитлера, выполняют наказания Москвы^v. По этому же принципу выстроен ряд эпизодов, еще сохраняющих политическое звучание, — скажем, пассаж о слежке ФБР (чуть более страницы длиной), которое, вопреки тексту романа, охотится за творцом эпического театра, руководствуясь конкретным идеологическим заказом, а не абсурдной страстью к чтению, отнюдь не ограничиваясь составлением чего-то на манер «комментированного собрания сочинений» (289) и доводит дело до ни словом не упомянутого в «Тихоокеанских эмигрантах» суда. Наконец, *третья тактика* представляет собою забалтывание важных политических маркеров. С ней, среди прочего, мы имеем дело во фрагментах, где фигурируют «Военный букварь» — единственная литературная реакция Брехта-американца на национал-социализм и войну, упомянутая в романе, — или «Германия, белокурая мать», — тексты, исчезающие под лавиной неупорядоченных мыслей об «арийских сигарах» и вреде курения (382), орошаемой пустыне и силе фотографических снимков.

Избавляя романного Брехта от личностной и творческой масштабности, значительной части литературных замыслов и проектов, политической рефлексии и политического же активизма и заполняя образовавшиеся лакуны апелляциями

к телесным «большим удовольствиям» — «еде, питью, жилью, сну» (без входящих в тот же список «любви, работы, мышления»^{viii}), Лентц, тем не менее, снабжает его профилем великого писателя, который во всех жизненных ситуациях озабочен прежде всего собственным творчеством.

Именно этим объясняется постоянная готовность романного Брехта преобразовать реальные исторические события (например, резню евреев в Керчи) в эстетически совершенный «антинацистский текст» (173). Именно здесь берет начало его желание «посодействовать» истории, «переработав» ее при помощи искусства (173) (о результатах читателю ничего не сообщается). И именно здесь, в абсолютизации искусства, коренится восприятие «каждой секунды жизни» как «сырья», а каждого «расстройства», каждой «депрессии» — как стимула для письма, исключающего «негативный взгляд на вещи» (253) (как это происходит на практике, в романе не сказано). Добавляя к трезвому брехтовскому взгляду на искусство фермент томасманновской художнической экзальтации (она отличает и романного двойника младшего Манна), Лентц, однако, лишь повышает стоимость приватизированной повседневности, на которую это искусство раз за разом разменивается. Факт размена особенно рельефно проступает в двух сценах еды. В первой из них, локализованной на вилле «Аврора», мы имеем дело скорее с символическим предательством, когда принесенная Мартой Фейхтвангер пища кладет конец дискуссиям писателей — самого Фейхтвангера, Брехта и Генриха Манна — о войне, борьбе с нацизмом и действительности литературы: «Открывается дверь, в комнату входит Марта. Жаркое из свинины, краснокочанная капуста, картофельные клёцки. Никаких сомнений» (318). Во второй же, непосредственно следующей за первой, отказ от искусства приобретает конкретное звучание. Здесь, наслаждаясь стейками американского миллионера Рэнди, от которых по телу растекается «блаженство», и спрашивая самого себя, «испытывал ли я когда-нибудь блаженство от собственных театральные пьес» (322), Брехт в конце концов в буквальном смысле слова отдает литературу за бесценок: «Если ты расскажешь мне рецепт [стейка], я расскажу тебе рецепт „Трёхгрошовой оперы“», — словно лишь для того, чтобы, получив ожидаемый отказ («Этого недостаточно»), в итоге еще больше девальвировать ее и без того неочевидную стоимость: «Тогда я расскажу тебе что-нибудь о фильме „Палачи тоже умирают“» (324).

Окончательная победа повседневности над литературными устремлениями и политическим ангажементом романых эмигрантов, увенчивающаяся оптовой продажей [verscherbeln] «Трёхгро-

шовой оперы» вкупе со сценарием к «Палачам», не случайно происходит в Америке. Напротив, похоже на то, что именно авторское желание продемонстрировать неизбежность такой победы обусловило выбор Лентцем калифорнийских декораций времен исхода из нацистской Германии. Об этом свидетельствуют как минимум три фактора. Во-первых, США первой половины 1940-х гг. осмысливаются романскими эмигрантами, Брехтом в том числе, как топос, где языковая и культурная изоляция обуславливает манию величия, «присвоение себе культурно-исторической ценности» (258), — а стало быть, являются плодородной почвой не только для литературного воспроизводства, но и для «реального» производства клише о художниках. Во-вторых, вынуждая эмигрантов-художников много писать в стол, Соединенные Штаты воспринимаются ими как фактор «отступления в приватное» (Генрих Манн, 338), — стало быть, косвенно оправдывают производимую в 2000-е гг., но на материале 1940-х, приватизацию. В-третьих, раз за разом являя героям-художникам примеры непонимания исторических реалий Европы, Америка представляется персонажам Лентца, в частности Брехту, страной, которая «антиисторически отмечает любое искажение истории» (380), — стало быть, легитимизирует позднейшую деполитизацию временно поселившихся в ней художников. На самодостаточную, не обязательно связанную с экзилем, роль Америки в романе указывает и топографическое ограничение сюжетного действия. С героями «Тихоокеанских эмигрантов» мы встречаемся по пути в США или уже в Калифорнии; и в Америке же мы с ними прощаемся — вне зависимости от того, остались ли они жить в изгнании, как Фейхтвангер, Шёнберг, Верфель или Генрих Манн, или покинули ее, как Брехт или Томас Манн. Последовательно изолируя калифорнийский топос от предшествовавших ему и наследующих ему эмигрантских историй, подчас весьма важных для понимания американского периода, лишая его прошлого и будущего, Лентц превращает США в место локализации «бесконечных lovestories с их удачами и неудачами, упреками, сомнениями, разочарованиями, угрозами и т.д., и т.д.»^{ix}, от отождествления которых с эмиграцией предостерегал Рут Берлау реальный Брехт. В этом качестве Америка функционирует как аисторическая модель определенного — приватистского — мировосприятия, не имеющего ничего (или почти ничего) общего с историческим изгнанием, но зато образующего отменные кулисы для инвертированных героев, которые, как Брехт, в итоге восхваляют того, что порицали их исторические прототипы.

Подобное использование Америки, можно даже сказать — ее *идеализация*, а также стоящая

за этим редукция феномена эмиграции до зарисовок в стиле «знаменитости дома»^x, являются двумя важными скрепами, которые позволяют с достаточной четкостью локализовать роман Лентца в контексте немецкого литературного дискурса после 1989 г. В первом случае мы, по всей видимости, имеем дело с ориентацией на установки тех пророков немецкого литературного постмодернизма, которые, отталкиваясь от тезисов знаменитой фрейбургской лекции Лесли Фидлера «Пересекайте границы, засыпайте рвы» (1968) и утверждая, что тезисы эти, к сожалению, мало прижились на немецкой почве, выступили с требованием идеологической и эстетической переориентации чересчур «авангардистской» немецкой литературы на американские образцы — теоретические (в лице того же Фидлера или Чарльза Дженкса) и практические (в широком диапазоне от Уильяма Берроуза^{xi} до Тома Корагессана Бойла и Трумена Капоте^{xii}). Во втором — с преломлением постулатов «новой читабельности» 1990-х, чьи адепты организовали крестовый поход против т.наз. «зуркамповской литературы» (частью которой вполне можно счесть и Брехта) и противопоставили ее ангажементу аполитичности, технической изоционности — драйв, темп и захватывающий сюжет, а интеллектуализму — «реализм» чувственности. Последовательно, а то — в отношении Америки — и буквалистски воплощая основные позиции двух этих «трендов», текст Лентца одновременно обнажает их ограниченность. Особенно она очевидна там, где объектом изображения становятся явления или исторические фигуры, которые, как немецкая эмиграция или реальный Брехт, исходят из оспариваемых сторонниками постмодернизма и «новой читабельности» идеологических, мировоззренческих, культурных и эстетических предпосылок.

Показательным в этом смысле представляется сопоставление брехтовских фикциональных проекций из «Тихоокеанских эмигрантов» и из пьесы «Плебеи репетируют восстание» (1964) Гюнтера Грасса — тем паче что, будучи одним из главных жупелов «постмодернистской» фракции, ее автор, тем не менее, прибегает к весьма схожим с лентцевскими художественным решениям. Подобно Лентцу, Грасс изображает Брехта (он именуется в пьесе «Шефом») из травестийной, неформальной перспективы. Как и лентцевский Брехт, Брехт Грасса — «эстет, находящийся вдали от действительности, „безмятежный театрал»»^{xiv}, который надеется, что «побочным продуктом беды будут стихи», однако, как и Брехт Лентца, ничего при этом не пишет. Подобно герою Лентца, герой Грасса составлен из клишированных атрибутов вроде знаменитого кителя или нежелания менять рубашки и низведенных до пустых фраз убеждений

— диалектики, не обозначенной точнее «теории» или сочувствия народным массам. Как и Брехт из «Тихоокеанских эмигрантов», Брехт из «Плебеев» подвергается кардинальной приватизации — прежде всего в отношении с «Волумнией»-Вайгель, которые один из помощников Шефа называет «старой семейной пластинкой»^{xv}. В сумме, однако, перечисленные элементы дают принципиально иной по содержанию образ. Это — образ человека, который параллельно с досужей болтовней ставит вполне конкретные, социально значимые пьесы; который забалтывает не только революционный порыв рабочих, но и репрессивный порыв культурных функционеров (писатель Козанке); который, наконец, способен не только к самолюбованию, но и к отчаянию от допущенной ошибки. Коротко говоря, у Грасса мы имеем дело с окарикатуренным образом художника, который благодаря прививке приватности снимается с пьедестала, однако вопреки ей сохраняет и свой социальный ангажемент, и личностную масштабность, и художнический потенциал. Напротив, в «Тихоокеанских эмигрантах» (и в большинстве родственных ему романов о реальных художниках) мифологизированный «бюст» уступает место не менее мифологизированной, но куда более тривиальной картинке из глянцевого журнала, которая имеет с реальным Брехтом так же мало общего, как некто «Brächt» (285) (или: «Bracht», 246), приглашенный в гости не названными в романе хозяевами, — с явившимся по приглашению писателем Бертольтом Брехтом.

ⁱ Затонский, Дмитрий. Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. — Харьков: Фолио, 2000. — С. 159.

ⁱⁱ Здесь и далее текст романа цитируется по изданию: *Lentz Michael*. Pazifik Exil. — Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2009, — с указанием номера цитируемой страницы в круглых скобках.

ⁱⁱⁱ *Böttcher Helmut*. Die Welt wird abgenickt. Michael Lentz nimmt sich in seinem Roman «Pazifik Exil» die vor den Nazis geflohenen deutschen Emigranten vor // Die Zeit. — 13.9.2007. — Nr. 38. Цит. по: <http://www.zeit.de/2007/38/L-Lentz> (дата обращения — 20 февраля 2013 г.).

^{iv} *Harpprecht Klaus*. Thomas Mann: Eine Biographie. — Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995. — С. 1361.

^v См.: *Fuegi John*. Brecht & Co. — Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1997.

^{vi} Цит. по: *Hecht Werner*. Brecht Chronik, 1898-1956. — Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. — С. 675.

^{vii} Цит. по: *Hecht Werner*. Brecht Chronik, 1898-1956. — С. 719.

^{viii} Цит. по: ebd. — С. 712.

^{ix} Цит. по: *Hecht Werner*. Brecht Chronik, 1898-1956. — С. 685.

^x *Böttcher Helmut*. Die Welt wird abgenickt.

^{xi} См.: *Ortheil Hanns-Josef*. Postmoderne in der deutschen Literatur // *Wittstock Uwe* (Hrsg.). Roman oder Leben: Postmoderne in der deutschen Literatur. — Leipzig: Reclam, 1994. — С. 203.

^{xii} См.: *Altenburg Matthias*. Kampf der Flaneuren. Über Deutschlands junge, lahme Dichter (mit Nachsatz „Aus dem Souterrain“ // *Köhler Andrea, Moritz Rainer* (Hrsg.). Maulhelden und Königskinder: Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur. — Leipzig: Reclam, 1998. — С. 74.

^{xiii} См., в частности: *Biller Maxim*. Soviel Sinnlichkeit wie der Stadtplan von Kiel. Warum die neue deutsche Literatur nichts so nötig hat wie den Realismus. Ein Grundsatzprogramm // *Köhler Andrea, Moritz Rainer* (Hrsg.). Maulhelden und Königskinder: Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur. — Leipzig: Reclam, 1998. — С. 62-71.

^{xiv} *Моргачёва Анна*. Образ Бертольта Брехта в творчестве Гюнтера Грасса // *Брехтівський часопис [Brecht-Heft]: Статті. Доповіді. Есе: Збірник наукових праць (філологічні науки)*. — № 1. — Житомир: Видавництво ЖДУ ім. І. Франка, 2011. — С. 110. ^{xv} Ebd. — С. 49.

МОЛОДІ БРЕХТОЗНАВЦІ



*Іванна ДМИТРИЄВА
студентка магістратури ННІ
іноземної філології
Житомирського державного
університету ім. І. Франка
Науковий керівник:
О. В. Коляда*

МІФОЛОГІЧНИЙ ВААЛ ЯК ПРОТО- ТИП «ВААЛА» БЕРТОЛЬТА БРЕХТА ТА «ГЕЛЛОГАБАЛА» АНТОНЕНА АРТО

П'єса Бертольта Брехта «Ваал», це синтез трагічного та комічного, пошуку істини та протесту, шлях людини, яка бунтує проти усталених норм, одноманітних шляхів і стереотипності вибору. Давно відомо, що ця рання п'єса драматурга розкриває перед нами зовсім іншого Бертольта Брехта, бунтаря, незвичного та неочікуваного. П'єси драматурга початкового періоду творчості - експерименти, пошуки і перші художні перемоги. «Ваал» **вважає сміливою та незвичайною постановкою людських і художніх проблем.** У театрі Брехта емоції рухливі, амбівалентні, сльози вирішуються сміхом, а в найсвітліших моментах відчувається прихований смуток та скорбота.

Драматург створює Ваала осередком філософсько-психологічних тенденцій часу. У різноманітних поглядах на інтерпретацію п'єси і прототип Ваала простежується ключове слово – аморальність, де нігілістичний шар слугує глибинним підґрунтям. Звернемось до іншого Ваала, відомості про якого сягають ще часів Римської імперії.

Ваал був верховним божеством давніх фінікійців. Міфи малюють його кровожерливим і навіженим деспотом, вчинки якого несподівані і не піддаються розумінню не тільки з точки зору моральних норм, але й просто елементарних людських цінностей. Він був царем і владикою людства, яке цілком від нього залежало. Під час будь-яких важливих політичних або суспільних подій люди умилювали бога-деспота, приносячи йому людські жертвоприношення. В разі крайньої небезпеки цар власноручно приносив в жертву свого первістка. Подібні жажливі святкування відбувалися щорічно для нагадування про залежність від Ваала, для його задобрювання або в подяку за успіх, наприклад, у війні, що знаходило свій відбиток у спалюванні полонених, з яких для цієї мети вибиралися кращі у фізичному від-

ношенні, вільні від будь-яких фізичних вад [3:7]. Саме міфопоетичний прототип божества стає базовим для Брехта.

Достеменно відомо, що поклоніння Ваалу ґрунтувалось на вірі людей, що в природі все залежить від вищих істот. Хоча дія п'єси відбувається протягом багатьох років, зміни сюжету мають сезонну обумовленість. П'єса починається навесні, що є натяком на певний еротичний підтекст, - стосунки Ваала з жінками: він послідовно спокушає Емілію, Йоганну і Софію. Літо відзначає нову ступінь стосунків між Ваалом та його другом Екартом, а осінь стає знаковою у зв'язку з вагітністю Софії, коли Ваал та Екарт опускаються на саме дно, повертаючись з лісових блукань та прямуючи до таверн, де проводять свій час з пияками та злочинцями. Зима, в свою чергу, символізує смерть (вбивство Екарта, а також смерть самого Ваала).

Ваал і природа – нероздільні, адже будь-яка дія або репліка ґрунтуються на обоженні природи, піднесенні та оспівуванні її чудодійних можливостей. Ваал називає природу «дівчиною, яка сміється», відчуває її еством і, здається, що саме природа і є тією істотою, яка займає його думки: «Коли вночі лежиш на спині в траві, хребтом відчуваєш, що наша Земля таки куля, і що ми летимо, і що на Землі є тварини, що пожирають всю її рослинність» [2: 5]. Єднання з природою, з кожною частиною її сутності є тим, чого він прагне і не може досягнути, запитуючи в самого себе: «Дощ давно закінчився. Тільки от трава, мабуть, ще сира. Наші листя вологу не пропускають, хоча самі всі мокрі. Тут, біля коріння, сухо. (Зі злістю.) І чому не можна спати з деревами?» [2: 23]. Відомо, що у древніх фінікійців «окрім каміння і колон, в якості фетишів іноді були різноманітні породи дерев, як носії божественної сили, її прояву посеред пустині» [3:34]. Саме в культі Астарті, постійної супутниці Ваала, яка уособлювала собою жіноче начало, дерева грали особливу роль. Астарта була тією силою природи, що одягає землю деревами, травами, що дає плоди та життєдайну вологу спраглим полям. В особливості священними вважалися дерева, які з найбільшою ясністю проявляли силу богині: стрункий кедр, кипарис, дуб. Оскільки в древності Ваал та Астарта були нерозлучні, де богиня була уособленням жіночого начала, а чоловіче знаходило свій вияв в Ваалі, тому й головний герой прагне повернутися до своєї вічної супутниці. Сам Ваал говорить священнику, що: «там, на небесах, у мене ростуть дерева і гуляють люди» [2: 21]

Варто згадати, що оскільки Ваал був верховним божеством, поєднуючи в собі функції бога сонця, бога війни і бога дощу та грози, то фактично древні народи поклонялись не просто Ваалу, а тим явищам природи, з якими вони його уподі-

бнювали. Таку ж тенденцію продовжує Ваал Бертольта Брехта, оспівуючи природу і відчуючи особливий зв'язок з нею. Ханаанці, які головним чином займалися фермерством та скотарством, вважали, що виконання ритуалів, пов'язаних з поклонінням Ваалу, заохотить його діяти відповідно - благословляючи врожай і відвертаючи від них посуху чи нашествя сарани чи іншу негоду. Один з найкращих друзів Ваала Йоганес говорить про схожість Ваала зі звіром, стверджуючи, що він має великі і хижі зуби: «Йоганнес. Зуби у вас великі, сірувато-жовті, як у звіра» [2: 19]. Екарт продовжує дану думку: «Екарт. Шлунок у тебе що треба. Цвяхи може перетравлювати. Ти просто брила м'яса, від якої в один прекрасний день на небі залишаться масні плями» [2: 28].

Кохання як почуття у Ваала набуває більш приземленої конотації і пов'язується з рослинністю, з водними джерелами, з вітрами, і знову ж таки з деревом, яке «починає співати», тут знову простежуємо прагнення головного героя повернутися до свого жіночого начала. «Кохання це ... ну, уяви собі, що ти опустив свою руку в теплу воду ставка, і в тебе між пальцями колишуться водорості ... Це мука, від якої дерево, осідлавши буйним вітром, п'яніє і починає співати. Це шаленство натиску, якому тремтячи поступаються ... Це політ проти вітру ... Ось що таке кохання. Але воно схоже і на кокосовий горіх. Той хороший, поки свіжий і соковитий. Коли ж він весь вичавлений і залишається лише гірка на смак м'якоть, його випльовують» [2: 6]. Разом із тим кохання подібне до найголовнішої зброї в руку бога Ваала – грози, блискавки: «Кохання, подібно урагану, зриває з тіла сукню і засипає тебе мертвими листям після того, як побачиш небо...» [2: 13]. Ваал не може жити в соціумі і, розуміючи це, він йде в ліси, до природного начала, адже його душа, це «стогін житнього поля, на яке навалився вітер. Це блиск в очах двох комах, які збираються пожертви один одного». Про закоханих він говорить як про тих, що наситились коханням, як «губки вологою і, які перетворюються на тварин злих і примхливих, безформних, з величезними животами. З грудей у них капає, а руки стають мокрими і липкими немов поліпи. Потім їх тіла починають розпадатися, і вони, бліді як смерть, з дикими криками, немов мова йде про народження нового космосу, видавлюють із себе маленький плід. Вони в муках виштовхують з себе те, що колись вбирали з такою хтивістю» [2: 8]. **Таке нігілістичне ставлення до народження нового життя притаманне язичницьким богам, для яких життя людини було нічим; відомо, також, що в давні часи, народжуваність була дуже високою і жертвоприношенням дітей певним чином регулювалась проблема демографічної ситуації.**

Ваал творить своє особливе мистецтво: вірші його є неприкритим знущенням над людиною, але вони одночасно оспівуються нею. На певному етапі він розуміє, що навіть мистецтво нічого не варте, адже навіщо писати вірші, «оскільки життя і так досить непогане. Коли тебе несе бурхливим потоком і ти лежиш на спині, в чому мати народила, під помаранчевим, зрозуміло, небом, і нічого не бачиш крім неба, яке спочатку стає фіолетовим, а потім чорним... Коли топчеш свого ворога... витягуєш з туги музику або, ридаючи від мук любові, поїдаєш яблуко... А потім тягнеш до ліжка жіноче тіло» [2: 11]. В єднанні з природою він і помирає, страждаючи, нікому не потрібний. Ваал не досяг ніяких цілей, смерть його була мізерна: «земля і без тебе буде крутитися» [2: 37], слова, що пронеслися в тиші ночі, в останні хвилини життя Ваала. Та навіть, коли в нього запитали перед смертю про що він думає, головний герой відповів, що ще чує як шумить дощ, що є уособленням родючості землі, це те, без чого земля не дасть плоду, а дощем керує лише деспотичний древній бог Ваал.

Для того щоб народи могли отримати добрий урожай, не страждати від посух та повеней свого бога потрібно було задобрювати, тому жертвоприношення були знаковими. Відомо, що під час розкопок археологи знайшли древні святилища, німі свідчення людської жорстокості з тисячами обвуглених дитячих кісток, що пізніше були виявлені у всіх храмах присвячених Ваалу, Молоху та іншим хананейським богам. Потім були розглянуті літописи, з яких випливало, що Ваал особливо «любив» новонароджених дітей, яких жерці повільно спалювали в дар божеству.

Його статуя була колосального розміру, вся з міді, і всередині порожня. Голова була схожа на бика, тому що саме він був символом сили і сонця в їх лютому вигляді. Руки у статуї були жакхливої довжини і на ці величезні простягнені долоні клалися жертви, долоні, скуті ланцюгами на блоках, прихованих за спиною, піднімали жертви до отвору, що знаходився в грудях, звідки вони звалювалися в палаюче пекло, яке містилося всередині статуї на невидимій решітці [3: 7].

Ваал в інтерпретації драматурга стає більш сучасним і не таким жорстоким. Жертвоприношення дітей замінюється індиферентністю і бажанням позбавитись від своєї власної ще не народженої дитини. Згадаємо розмову між Ваалом та вагітною Софією, коли Ваал не хотів знати ні її, ні дитини, більше того радячи їй: «На небесах багато місця, моя кохана. А як же наша дитина? Закопай її» [2: 27]. Серед інших порад можна зазначити ще й наступні: «Софія. Якщо хочеш, вдар мене, Ваал. Тільки дозволь мені йти разом з тобою, поки мене ще ноги тримають. А потім я ляжу де-небудь, і ти мене не побачиш. Тільки не проганяй мене, Ваал.

Ваал. Краще піди занурь його в річку, своє товсте черево. Ти отримала, чого хотіла. *Софія.* Ти ж не кинеш мене тут. Адже не кинеш? Ти просто сам не розумієш, що говориш. Ти як дитина, Ваал» [2: 28].

Ваал не відчуває жалю до дитини, для нього вбивство є єдиним виходом з ситуації. До горя матері, яка може втратити свою дитину, йому також немає ніякого діла. Те ж спостерігалась і за часів поклоніння деспотичному божеству, коли під час жертвоприношення дітей матерям заборонялось показувати своє горе - із щирим серцем вони мали віддавати дитину в дар богові, бо, інакше, вони втратили б пошану, внаслідок наданої їм всенародно великої честі, і могли б накликати гнів ображеного божества на весь народ.

Варто згадати також Геліогабала, римського імператора з династії Северів, правління якого відзначалося впливом культу верховного бога Ваала, введеного імператором-жрецем під час свого правління. З самого дитинства Геліогабал привчався до прислужування в храмі, а ставши імператором, він намагався ввести Ваала в верхній пантеон богів разом із Астартою. Геліогабал прагнув до анархізму, а життя його відзначалося нескінченними чуттєвими насолодами та неприкритими хтивими діями, які були присвячені верховному божеству.

Арно пропонує нескінченну низку різних написань його імені, яка відповідає послідовному зміні його вимови

HELIOGABALUS або ELGABALUS або EL-GABAL	Повне ім'я Геліогабала та його варіанти.
GABAL	В EL-GABAL можна виділити GABAL
HELAN-GABAL	В ELGABALUS можна виділити EL, що означає Бог, може писатися з буквою H на початку, і в результаті утворюється HELAN-GABAL.
BAAL BEL BEL-GI	В корні GABAL прослідковуємо наявність BAAL, BEL або BEL-GI, який був божеством халдеїв, так званого арамейського племені, яке в 612 р до н. е. за часів Навуходоносора II, що перемогло асирійське царство і заснувало Нове Вавилонське царство. За часів античності халдеї вважались жрецькими таємних релігій, астрологами та чаклунами.

GABAL	на халдейсько-арамейському діалекті означає «гора»
BEL	При аналізі можна виділити: BEL – найвище божество, єдиний бог-руйнівник. Саме греки ввели корінь Геліос в ім'я Геліогабала і з'єднали його з Елом, чим ще повніше поєднали якості божества-руйнівника Ваала з силами сонця.
EL	EL - найвище божество всіх вершин, оскільки Сонце також входить в його ім'я, то по аналогії з деяким доволі високим місцем, яке ідентифікується з конусом, предметом, загостреним зверху, тому що, будь-яка гора зображується у вигляді конуса чи загостреного предмету, а сонце в свою чергу знаходиться на вершині створеного світу. В свою чергу верхній і нижній світи об'єднуються в формі шестиконечної зірки, магічної печатки Соломона.

Відомо також, що бог RA (сонце), (для єгиптян є уособленням ястреба, але також і агнем або людиною), але RA в свою чергу в Халдеї носить ім'я BEL-SCHAMASCH. Знову помічаємо спорідненість з Ваалом В такому разі цей бог, в результаті, є творцем і руйнівником, який включає в себе всі імена богів, всі форми, які вони приймають. Тому Геліогабал черпає свою царську свідомість і царську гордість з високих ідей та імен, які йому належать, по своїй суті він є анархістом, яким постає і Ваал Бертольта Брехта, який уособлює свою силу, яка є синтезом всіх вищезазначених божеств.

Варто відзначити, що стосунки між Ваалом та Екартом носили дуже близький характер. Ваал знаходив задоволення не тільки в спілкуванні з жінками, але й з чоловіками. Антонен Арто дає цьому пояснення: «Геліогабал – це чоловік і жінка. Релігія сонця – це релігія чоловіка, який не здатен ні на що без жінки, свого двійника, в якому він віддзеркалюється. Релігія одного, яка розривається надвоє, для того, щоб діяти. Щоб існувати» [1: 91]. Арто говорить про релігію двійника, а саме релігію древнього прототипу – Ваала та Астарті, постійних супутників один одного.

Безумства Геліогабала не знали меж, таким чином ще в ранньому віці його було вбито зако-

лотниками, а період правління є часом, про який згадують з відразою. У свою чергу Арно стверджує, що «бачить в Геліогабалі не божевільного, а повстанця проти римського політеїзму і проти Римської імперії в цілому... Але в ньому переміщувалися два бунти, два повстання, і вони керують всією його поведінкою, керують всіма його вчинками, навіть найнезначнішими, на протязі всього його чотирирічного царювання. Його повстання - систематичне і проникливе, і він направляє його, перш за все, проти себе самого» [1: 90]. У Антонена Арто найстрашніший розпусник, римський імператор стає позитивним героєм, тому що таким чином він показує свій бунт: «Він висміює малодушність і боягузтво монархів, своїх попередників, усіх Антоніїв і Марків Авреліїв, і вважає, що цілком достатньо, щоб загоном поліцейських керував танцюрист. Він називає слабкість - силою, а театр - реальністю. Він перекидає, перевертає вверх дном, отриманий у спадок порядок, ідеї, звичні поняття. Він ретельно створює небезпечну анархію. Словом - він ризикує самим собою, а це і є відважна анархія» [1: 109].

Варто також звернутися до першої назви твору Брехта: «Baal frißt! Baal tanzt!! Baal verklärt sich!! **“Ваал жере! Ваал танцює! Ваал стає просвітленим!”**», яку деякі вчені називають епіграфом до п'єси. Служіння Ваалу в Римській імперії супроводжувалося задоволенням апетитів, різноманітними бенкетами і застіллями, яким не було кінця. Ваала Бертольта Брехта не вирізняється скромністю апетитів, як і в прямому так і переносному значенні. Він прагне до задоволення всіх своїх бажань, упиваючись і насолоджуючись всіма достатками, які йому пропонуються. Брехт навантажує діалоги п'єси сценами обжирання, сексу і випорожнення, а його бездушний поет знаходить закономірний кінець у брудному світі [5:187]. Типовим під час жертвоприношення були різноманітного роду танці в честь божества, з метою його здобрення і восхвалення. Апогей служіння божеству наставав зразу ж після жертвоприношень, шанувальники Ваала починали **«кружляти навколо нього, випускаючи дикі крики і приходячи в несамовите шаленство. Через деякий час танець зупинявся і починався нестримний розгул»** [3: 12]. Останні являли собою поєднання спеціальної музики, диких танців і самобичування. Служіння Ваалу, по вірному визначенню сучасних вчених, було нічим іншим, як добре спланованим спектаклем. Тільки ціна квитка дорівнювала людській душі. Під час служіння, фінікійські жерці починали люто танцювати біля вівтарів під звуки флейт, сопілок і акомпанемент різноманітних інструментів. «Жерці і пророки Ваала танцювали навколо жертovníка, волаючи при цьому до бога і завдаючи собі уколи ножами і списами» [3: 13].

Дієслово *verklären sich* може мати позитивне значення релігійного характеру, що українською звучить як дісприкметник “перетворений, просвітлений” або ж позитивне переносне значення “набувати натхненного, щасливого вигляду. Але *verklären sich* може мати і негативне, часто іронічне значення «набувати кращого, прикрашеного вигляду, ніж насправді». Тому **останнє речення можна розуміти як:** «Ваал змінюється на краще, стає просвітленим», але і як «Ваал набуває кращого вигляду в очах інших, ніж він є або був насправді». Можливо потрактування третьої частини епіграфу вказує на те, що всі діяння Геліогабала, що керовані вірою в Ваала, є своєрідним викликом і бунтом. Ваал Бертольта Брехта теж протестує, йде проти усталених норм і законів суспільства. Протест, який скерований проти керівників Римської імперії в Геліогабала, та буржуазії Бертольта Брехта є викликом суспільству. Прагненням привернути увагу таким, неприродним і несподіваним чином до реалій буття, йдучи по стопах деспотичного Ваала, протест набирає характеру агресивності та виклику, нігілізму та неприйняття законів за яким живе суспільство. В очах інших людей, які розглядають Ваала як бунтаря, того, хто мав сміливість повстати без страху за себе і своє життя, Ваал «змінюється на краще», подібна ситуація простежується з Геліогабалом, Антонен Арто стверджує, що стиль його життя несе в собі ціль, про яку згодом будуть писати книги, він же сам оспівує хоробрість повстанця, його тонкий розум і кмітливість : « Історики пропонують нам біографію в якій відсутня хронологія, описують жорстокість, не вказуючи на дати, і стверджують, що Геліогабал – чудовисько, я ж бачу його індивідуальність достатньо чуттєвою, яка відчуває анархію фактів і повстає проти них. Я бачу тонкий розум Геліогабала, який виокремлює ідею з кожної речі, з кожного знайомства з чимось новим» [1: 91]. Геліогабал систематично прямує до єдиної мети, зруйнувати значення і цінність будь-якого порядку, будь-яких норм і цінностей, проходячи по місту він плакав з горя, розуміючи в якій бідності живе простий народ, але сам купався в розкошах та розпусті. Антонен Арно стверджує також, що Геліогабал любив театр і поезію, і давав народу те, чого він потребував, а саме хліба та дійств. Його смерть – це вінець його життя; як з точки зору Риму, так і з точки зору самого Геліогабала. Він помер ганебною, підлою смертю, він змінюється на краще з точки зору Арно. Але варто згадати інший варіант перекладу епіграфу – **«Ваал стає кращим в очах інших, ніж є насправді»**. Згадаємо, що в очах інших Геліогабал та Ваал були повстанцями, що боролись за ідею і померли, несучи її в собі. Та простежуючи їх глибинну сутність, варто помітити, що життя їх не несе

в собі нічого достойного, а смерть їх настигла підла: Геліогабала було вбито разом з матір'ю в віці 18 років, Арто описує ого смерть як «сцену м'ясної лавки, жакливу різню, античну сцену скотобійні» [1:121].

Ваал Бертольта Брехта «врешті помирає у брудній хижі в Чорному лісі, забутий навіть лісниками, які живуть там». Він благає їх залишитись з ним, а отримує лише плювок в лице, страждання від нікчемності та непотрібності, адже земля і без нього буде крутитися. Ця ж тенденція простежується з міфопоетичним прототипом божеством Ваалом, древні народи поклонялись йому, приносячи жорстокі жертви, супроводжуючи поклоніння хтивими діями і чуттєвими насолодами. В очах народу Ваал був божеством, від якого залежало все людство, його добробут, достаток і життя. Однак, насправді, він був тим рушієм, який руйнував моральне підґрунтя, знищував духовні цінності і переконання, перекручуючи свідомість людства. Недарма Бертольт Брехт іронічно назвав свого героя в честь древнього божества родючості та плодороддя, адже низка спільних ознак і подібностей між ними різко помітна. Древнє божество захоплює цілі народи в свою владу, в той час як Геліогабал протестує проти малодушності і нікчемності своїх попередників-монархів, а Ваал в свою чергу засуджує буржуазне суспільство. Згадуючи про свої п'єси в зрілі роки, Брехт писав, що він без жалю показав, як великий потоп заповнює буржуазний світ. Однак в творчості Брехта все завжди амбівалентне і неоднозначне, будь-яка позиція, якої він притримується ним же і критикується, Ваал в свою чергу постає наслідувачем свого древнього прототипу, образ якого і використовує драматург з метою ґрунтовніше показати характер і глибину сутність своїх ідей.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Арто А. Геліогабал или коронованный анархист. – М.: Митин журнал. KOLONNA Publications, 2006. – 203 с.
2. Бертольт Брехт. Ваал – М., 1993. Электронный ресурс. www.twirpx.com/file/533921/
3. Опарин А.А. Престол Ваала. Археологическое исследование Четвертой книги Царств: Монография. - Х.: Факт, 2007. – 208 с.
4. Опарин А.А. Хранители времени. Археологическое исследование книги Судей: Монография. - Х.: Факт, 2006. – 176 с.
5. Стайн Джон: Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Книга. Експресіонізм та епічний театр/ Переклад з англ. - Львів: 2004. - 288 с.
6. Тураев Б.А. История Древнего мира. В 2 т. Л.: ОГИЗ, 1935. – 340 с.
7. Voelker K.: Bertolt Brecht. Eine Biographie. – Rowohlt Verlag, 1997, 210.

Ярослав ПАЗЮК
студент 5 курсу ННІ
іноземної філології
Житомирського державного
університету ім. І. Франка
Науковий керівник:
О. С. Чирков

ВНУТРІШНІЙ МОНОЛОГ У В. ШЕКСПІРА І Б. БРЕХТА: СПІЛЬНЕ ТА ВІДМІННЕ

З-поміж різноманітних оповідних форм *внутрішній монолог* як спосіб художньої репрезентації внутрішнього мовлення зайняв окрему нішу не лише в літературознавчому дискурсі, а й у психологічному і філософському. Зокрема, на літературознавчє розуміння цієї наративної форми наклали помітний відбиток філософські дискусії про взаємозалежність мови і мислення.

Метою нашої статті є дослідження спільних та відмінних характеристик драматичного прийому внутрішнього монологу на матеріалі внутрішніх монологів трагедії В. Шекспіра «Гамлет» та драми Б. Брехта «Життя Галілея».

Але, вважаємо, зрозуміти феномен внутрішнього монологу як специфічного прийому драматичного мистецтва неможливо поза з'ясуванням сутності понять та явищ «драматургія» та «драма».

Як відомо, у 1907 році, тобто майже 100 років тому, Брокгауз і Ефрон видали Малий Енциклопедичний Словник. Він, що прийшов із столітньої далечини, ще й сьогодні хвилює своїми судженнями [2]. У тому числі й про драматургію. «Драматургія, – утверджувалося в словникові, – первоначальное исполнение дифирамбов на религиозных празднествах, позже – теория драмы и вообще сценическое искусство. Древнее сочинение по драматургии – «Поэтика» Аристотеля» [2]. В Українській радянській енциклопедії (1961 р.) читаємо: «Драматургія – 1) Теорія мистецтва, що вивчає принципи та способи побудови драматичних творів. 2) Драматична література певного періоду чи народу або сукупність драматичних творів якогось письменника» [7]. Велика радянська енциклопедія (1972 р.) стверджувала: «Драматургія – 1) Совокупность драматургических произведений какого-либо писателя, народа, эпохи. 2) Сюжетно-образная концепция спектакля или фильма. Основу театральной драматургии

составляет литературная драма, которая, однако, в современном театре претворена в режиссерский сценарий. Для киноискусства характерна драма в форме сценария» [1]. А Українська радянська енциклопедія 1979 року видання уточнювала: Драматургія – «1) Драматична література певної доби чи країни, а також сукупність драматичних творів певного письменника. 2) Теорія побудови драматичних творів. 3) Сюжетно-образна концепція театральної вистави або сценарію, що її визначають режисери» [5]. З незначними уточненнями подавали відомості про драматургію і Краткая литературная энциклопедия у 1964 році, і Українська літературна енциклопедія в 1990 році [4].

Однак, у XX столітті, особливо у другій його половині, у вітчизняному літературознавстві виникло непереборне бажання ототожнити поняття „драматургія“ і „драма“, розуміючи при цьому під „драмою“ лише і виключно драматичну поезію.

Різні енциклопедичні видання, спираючись, звісно, на праці літературознавців рясніють примітками: „Див. Драма“ [4: 798; 6: 108]. Інші стверджували, що драматургія – синонім поняття драми як літературного роду [3: 102; 8: 154, 160]. Навіть у театральної енциклопедії читаємо: „Драматургия – род литературных произведений, предназначенных для исполнения на сцене (см. Драма)“ [4: 521].

То що ж таке драматургія? Мистецтво чи наука? Феномен літературний чи сценічний? І коли й ким драматургію було власне названо драматургією? Яким був перший зміст цього терміну? Чи постає власне явище (і, звичайно, поняття, що з ним пов'язане) як стабільно застигле, чи ж таким, що еволюційно розвивається?

Однозначної відповіді на ці питання поки що літературознавство не дає. Але хрестоматійно розповсюдженою є думка про тотожність драматургії й драми, яку й викладають енциклопедійні видання, визнаючи, проте, час від часу, що не все так просто з простою драматургією. Чи не тому якщо одні стверджують синонімічність понять „драматургії“ і „драми як літературного роду“, то інші вважають: „Д. (драматургия – за О. С. Чирковим) – это межвидовая художественная форма, творимая содружеством деятелей разных видов искусства“ [3 :102].

У нашому дослідженні ми позиціонуємо визначення поняття „драматургії“ Чиркова О. С.: *драматургія* – то є історично сформований вид мистецтва, мета і сенс якого у творенні дійства, тобто видовища, вистави, гри. Драматургія поступово поширила свою владу не лише на поезію драматичну, але й на мистецтво театральне, оперне, балетне, інструментальне, на мистецтво пантоміми, естради, цирку, кабаре і навіть банального концерту [8].

На нашу думку, запропонована О. Чирковим концепція драматургії заслуговує на увагу ще й з огляду на її відповідність сучасній практиці театрального мистецтва. Так, В. Михальов пише: «... режисер у драматичному театрі – головна фігура в організації синтезу. Це цілком справедливо та підтверджується основними тенденціями розвитку світового театру. Зараз багато говорять про вольову режисуру, і це природно, оскільки розвиток театру як синтетичної структури можливий лише за умов усе більшого посилення вольового режисерського начала, розвитку його універсалізму».

Російський літературознавець М. Бахтін писав: «Література – невід'ємна частина цілісності культури, її не можна вивчати поза цілісним контекстом культури. Її не можна відривати від решти культури й безпосередньо (через голову культури) співвідносити з соціально-економічними та іншими факторами. Ці фактори впливають на культуру в цілому й лише через неї та разом з нею на літературу, літературний процес є невіддільною частиною культурного процесу» [8].

З огляду на це викликають зацікавлення спроби аналізу процесу розгортання драматургії як метавиду видовищних мистецтв у межах конкретного літературного твору або групи творів, творчості певного автора, в широкому контексті окремої національної або ж регіональної культури. Як нам здається, вдалим прикладом для розгляду можливих особливостей досліджуваного нами явища, а саме, внутрішнього монологу, можуть слугувати твори таких всесвітньовідомих письменників як В. Шекспір та Б. Брехт. У нашому дослідженні ми звертаємося до їх трагедій – «Гамлет» Шекспіра та «Життя Галілея» Брехта.

Всю складність зображення ідей в трагедії як в драматичному творі покликані розкрити *драматичні прийоми*. Ними перш за все є діалоги та монологи головних героїв, які є основою їх саморозкриття. Перш за все, ми вважаємо доцільним зосередити увагу на сутності поняття «внутрішній монолог».

У мистецтві драматичної вистави внутрішній монолог (ВМ) є одним з найважливіших чинників народження органічної словесної дії актора. Призначенням ВМ є відтворення та передача перед мовної суб'єктивної дійсності: невисловлених відчуттів, прихованих переживань і думок, не цензурованих асоціацій. Монолог у формі «потoku свідомості» передає процес функціонування людської психіки у її складності, розчленованості, частинності, багатшаровості, незв'язності та спонтанності. Він є самостійною композиційною формою, яка відрізняється від висловлювань наратора і (теоретично) незалежна від нього, відіграє роль «дзеркала свідомості».

Таким чином, переглянувши традиційне трактування внутрішнього монологу як “невимовленого мовлення” й акцентувавши на комунікативній спрямованості цього висловлювання, пропонуємо уточнене визначення внутрішнього монологу як форми літературного викладу: **внутрішній монолог** – це наративна форма, що безпосередньо репрезентує внутрішнє мовлення персонажа, формально (риторично) адресоване самому персонажесві-мовцеві чи іншим персонажам, предметам, явищам тощо, а також читачеві; однак фактичним реципієнтом і адресатом цього мовлення в тексті є сам персонаж-мовець. Головними диференційними критеріями внутрішнього монологу в літературному тексті й надалі залишаються аналіз мовленнєвої ситуації, в якій відбувається мовлення, і вказівки наратора.

Отже, звернімося до пошуків спільного та відмінного у внутрішніх монологів В. Шекспіра та Б. Брехта, які, маємо на меті проілюструвати на внутрішніх монологів Гамлета (у нашому дослідженні використаємо текст одного з найвідоміших монологів Гамлета «бути чи не бути») та внутрішньому монологі Галілея (у дослідженні звернемося до аналізу єдиного наявного монологу у творі «Життя Галілея»), та спробуємо дати відповіді на цілу низку важливих літературознавчих запитань, а саме: Чи існують відмінності та суперечності у тлумаченні внутрішнього монологу різними авторами? Чи експлікує досліджуваний драматичний прийом світогляд самих драматургів? Які можливі функції виконує внутрішній монолог у досліджуваних нами творах Шекспіра та Брехта? тощо.

В ході нашого дослідження було виявлено цілу низку спільних та відмінних характеристик внутрішніх монологів головних героїв у творах Шекспіра та Брехта. Отже, насамперед надаємо перелік основних відмінних характеристик, до них належать:

1. Неоднорідність центральних образів. З одного боку молодий принц, метою існування котрого є помста, а з іншого боку геніальний вчений, який все ж таки зрікається свого вчення. Образ Гамлета — центральний у трагедії Шекспіра. Вже на початку п'єси визначається головна мета цього героя — помста за вбивство батька. Відповідно середньовічним уявленням — це його обов'язок, але Гамлет — людина нового часу, він гуманіст, і жорстока помста суперечить його натурі. Щоб прийняти рішення, йому треба добре зважити, чи змінить що-небудь у світі смерть Клавдія. Навколо себе він бачить лише зраду і підступність (мати зрадила батька і вийшла заміж за його вбивцю, Гамлета зраджують найвірніші друзі й допомагають убивці). Він розчаровується навіть у своєму коханні й залишається самотнім: «*To be, or not to*

be: that is the question”. Ці слова Гамлета можна зрозуміти як роздуми про самогубство. Але далі герой сам розкриває сутність своєї фрази. «Бути» для принца значить «зітнувшись в серці з морем лиха, покласти край йому», а «не бути — це «коритись долі і біль від гострих стріл її терпіти» [10]. Тут він вирішує для себе питання: чи боротися проти моря зла, чи покинути боротьбу?

Що до образу Галілея, то Галілео Галілей — творча людина, яка силою свого розуму сягає тих горизонтів, що закриті від пересічних людей, які не здатні подивитися на світ свіжим поглядом, побачити нове, незвичне у тому, що тебе оточує. Він невтомний трудівник, може годинами, тижнями, місяцями працювати над своїми науковими дослідженнями, постійно вдосконалюючи їх. Вивчаючи небесні світила, Галілей багато часу проводить біля телескопа, що негативно впливає на його зір, та це не турбує вченого. Він повністю захоплений науковою працею. Це Галілей, який прекрасно розуміє, що зробив величезну помилку, відрікшись від свого вчення. Це істотно відкинуло науку назад. Проілюструємо вище сказане на матеріалі одного з дискурсивних фрагментів: *Ich hatte als Wissenschaftler eine einzigartige Möglichkeit. In meiner Zeit erreichte die Astronomie die Marktplätze. Unter diesen ganz besonderen Umständen hätte ich Standhaftigkeit eines Mannes grosse Erschütterungen hervorrufen können. Hätte ich widerstanden, hätten die Naturwissenschaftler etwas wie den hippokratischen Eid der Ärzte entwickeln können, das Gelöbnis, ihr Wissen einzig zum Wohle der Menschheit anzuwenden! Wie es nun steht, ist das Höchste, was man erhoffen kann, ein Geschlecht erfinderischer Zwerge, die für alles gemietet werden können. (Як учений я мав єдину в своєму роді можливість. За мого часу астрономія вийшла на ринки і майдани. За тих абсолютно виняткових умов стійкість однієї людини могла б викликати великі зрушення. Якби я вистояв, то вчені могли б скласти щось на зразок Гіпократової присяги лікарів, — урочисту присягу застосовувати своє знання виключно для блага людства! А так, як тепер, то найбільше, на що можна надіятись, — це на породу винахідливих карликів, яких можна було б наймати на будь-яку роботу)* [9]. Галілей наголошує на геніальності своєї наукової праці, на можливі велике благо для усіх людей, але, поряд з цим, він зізнається у своїй слабкості, нерішучості та своїх страхах.

2. Автоадресованість монологу Гамлета та автокомунікативність монологу Галілея. Річ у тім, що внутрішній монолог Гамлета (як власне усі його монологи у творі) є саме внутрішнім мовленням дійової особи, яка є одночасно і адресатом, і реципієнтом: «...*Yet I, A dull and muddy-mettled rascal, peak, Like John-a-dreams, unpregnant of my cause, And can say nothing; no, not*

for a king, Upon whose property and most dear life A damn'd defeat was made. Am I a coward?» («...А я, Ледащо, тугодум, безверхий бевзь, Тяхтій оспалий, ні на що не здатний, Марнію і мовчу; мовчу й за батька, У кого владу та життя так підло Украдено. Невже я боягуз?»)

Монолог Галілея, натомість, ледь не набуває зовнішньої ознаки діалогу (завдяки Сарті). Галілей наприкінці свого життя сидить, до нього приходить його учень Сарті, який говорить йому про те, що він був правий, коли відрікся, тому що наука має лише одне мірило – вклад в науку. І той йому відповідає: *In meinen freien Stunden, deren ich viele habe, ein ich meinen Fall durchgegangen und habe darüber nachgedacht, wie die Welt der Wissenschaft, zu der ich mich selber nicht mehr zähle, ihn zu beurteilen haben wird. (У години дозвілля, - а у мене їх чимало - я міркував над тим, що зі мною сталося, і думав, як до цього поставиться науковий світ, до якого я себе вже не зараховую).* Під час монологу він звертається до Сарті: *Die Wissenschaft, Sarti, mat mit beiden Kämpfen zu tun. (Наука, Сарті, має справу і з тією і з іншою боротьбою).* Однак, діалогізм тут, на наш погляд, є прихованим. Монолог Гамлета – це, так би мовити, автодіалог на сцені, монолог потоку свідомості, який скерований на споглядання глядачем, який знаходиться в глядацькій залі. Що ж стосується монологу Галілея, то, перш за все, він є логічним внутрішнім монологом, що імітує послідовний, логічний виклад думок, та у досліджуваному творі слугує монологом-відповіддю для учня Сарті. Якщо Шекспір діє за вектором персонаж→глядач/читач, то Брехт обирає вектор персонаж→ще один персонаж→глядач/читач.

3. Ступінь логічної організації внутрішніх монологів. Обидва внутрішні монологи, на нашу думку, різняться за логічною впорядкованістю. Монолог Галілея демонструє логічність, правильність побудови, монолог Гамлета натомість маркуємо як монолог потоку свідомості. Крім того, варто зауважити, що кожен з досліджуваних внутрішніх монологів репрезентує багатоплановість роботи людського мислення, ілюструє внутрішнє мовлення за умов різних психічних станів, настроєво-емоційного забарвлення тощо. Перший з окреслених різновидів імітує логічно послідовний хід думок, зрозумілий і близький читачеві. Натомість монолог потоку свідомості репрезентує імпульсивне, безперервне, логічно невпорядковане внутрішнє мовлення, створене за законами вільних асоціацій, зрозумілих самому персонажеві. Читач може лише відгадувати асоціативні зв'язки між мерехтливими хаотичними уривками думок, почуттєвих і відчуттєвих вражень, що, звісно, не завжди вдається. Основні риси такого монологу – алогічність і динамізм мовлення, пе-

рехрещення зовнішніх та внутрішніх асоціацій, гібридизація свідомого та підсвідомого, мобільність мовлення і швидкість змін асоціацій, уривчастість думок і химерність образів.

Що до спільних ознак внутрішніх монологів, то до них, на нашу думку, можна віднести наступні:

1. Функції внутрішніх монологів. Монологи Гамлета та Галілея виконують цілу низку спільних функцій, а саме: характеровиражальну, експресивну, імпресивну, композиційну, жанротворчу тощо. Внутрішній монолог створює певне емоційне поле, емоційний клімат навколо текстуальної ситуації: події, явища подаються як візія-реакція персонажа на них, надаючи твору певної експресії та щоразу додаючи нових семантичних відтінків до портрету персонажа. Як елемент тексту ця форма викладу бере участь у композиційній організації твору, висвітленні його теми, розвиткові чи затримці сюжету й конфлікту, відтак реалізовує композиційну, референтивну функції. Коли ж внутрішній монолог стає основним чи єдиним способом викладу матеріалу в тексті, він визначає особливості окремих літературних жанрів, виконуючи жанротворчу функцію.

2. Модальні ознаки внутрішніх монологів. За темпорально-модальними особливостями досліджувані нами монологи є модельованими внутрішніми монологами, у яких персонажі, в нашому випадку Галілей та Гамлет, створюють свою модель реальності: уявляють те, що могло б статися, проте не сталося, що може відбуватися, проте не відбувається (не відбувається реально), або ще може відбутися. Галілей: *Eine Menschheit, stolpernd in diesem tausendjährigen Perlmutterdunst von Aberglauben und alten Wörtern, zu unwissend, ihre eigenen Kräfte voll zu entfalten, wird nicht fähig sein, die Kräfte der Natur zu entfalten, die ihr enthüllt. Wofür arbeitet ihr? Ich dachte dafür, dass das einzige Ziel der Wissenschaft darin besteht, die Mühseligkeit der menschlichen Existenz zu erleichtern. Wenn Wissenschaftler, eingeschüchtert durch selbstsüchtige Machthaber, sich damit begnügen, Wissen um des Wissens willen aufzuhäufen, kann die Wissenschaft zum Krüppel gemacht werden, und eure neuen Maschinen mögen nur neue Drangsale bedeuten. (Людство, яке бредє наосліп в цьому тисячолітньому райдужному тумані забобонів і застарілих слів – занадто темне, несвідоме, щоб повністю розгорнути власні сили, – нездатне буде розвинути ті сили природи, що ви їх відкриваєте. Заради чого ви працюєте? Я стою на тому, що єдина мета науки – полегшити нужденне людське існування. А коли вченим, заляканим корисливими властителями, буде досить того, щоб тільки накопичувати знання заради самого знання, то така наука стане калікою, а ваші нові машини лише призведуть до нових злиднів).* Гамлет: *«...Yea, from the*

table of my memory I'll wipe away all trivial fond records, All saws of books, all forms, all pressures past, That youth and observation copied there; And thy commandment all alone shall live Within the book and volume of my brain, Unmix'd with baser matter: yes, by heaven! ("...З табличок пам'яті моєї Zimpy дотла всі записи пусті, Всю мудрість книжну і усе минуле, Всі молодості й досвіду відбитки; Тепер це мало важить. А віднині У книзі мозку запис лиш один - Твій заповіт. Так буде, присягаюсь!»)

Висновки та перспективи. Попри актуальність та популярність, досліджуване нами поняття «внутрішній монолог», демонструє суперечливість думок та неоднорідний клімат суджень та поглядів щодо свого тлумачення та бачення. Ми спробували репрезентувати головні, на наш погляд, спільні та відмінні характеристики внутрішніх монологів на матеріалі творів «Гамлет» та «Життя Галілея», з метою експлікації відмінностей чи подібностей світосприймання та світовідчуття геніальними митцями В. Шекспіром та Б. Брехтом. Однак, запропонований нами перелік спільних та відмінних характеристик внутрішніх монологів обраних нами митців не є вичерпним та остаточним, що і визначає вектор наших подальших розвідок у дослідженні особливостей досліджуваного драматичного прийому.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Большая советская энциклопедия. – М.: изд-во «Советская энциклопедия», 1972. – Т. 8. – 591 с.
2. Брокгауз Ф., Ефрон И. Энциклопедический словарь. Современная версия. – М.: Эксмо, 2004. – 667 с.
3. Литературный энциклопедический словарь. – М.: «Советская энциклопедия», 1987. – 750 с.
4. Краткая литературная энциклопедия. – М.: Изд-во «Советская энциклопедия», 1964. – Т. 8. – 1056 с.
5. Українська літературна енциклопедія. – К.: «Українська радянська енциклопедія» ім. М.П. Бажана, 1990. – Т. 2. – 754 с.
6. Українська радянська енциклопедія. Друге видання. – К.: Головна редакція української радянської енциклопедії, 1979 – Т. 3. – 552 с.
7. Українська радянська енциклопедія. – К.: Головна редакція Української радянської енциклопедії, 1961. – Т. 4. – 560 с.
8. Чирков О. С. Драматургія – мистецтво драми? // Вісник ЖДУ ім. І. Франка, 2006, – №30. С. 104-110.
9. B. Brecht. Ein Lesebuch für unsere Zeit. Volksverlag Weimar, 1962. – 524с.
10. W. Shakespeare. The tragedy of Hamlet Prince of Denmark. Сибирское университетское издательство, 2008. – 170 с.

Ольга ПАВЛІЧЕНКО
студентка магістратури ННІ
іноземної філології
Житомирського державного
університету ім. І. Франка
Науковий керівник:
М. Л. Лінісівіцький

МЕТАМОРФОЗИ ТА МЕТАМОРФІЧНА ІДЕНТИЧНІСТЬ ОБРАЗУ СОЛДАТА В П'ЄСІ Б. БРЕХТА “ЛЮДИНА - ЦЕ ЛЮДИНА”

П'єса Б. Брехта “Людина - це людина” (“Mann ist Mann”), у центрі якої перебуває перетворення однієї людини на іншу, її розчинення у колективі, займає особливе місце у творчому доробку німецького драматурга. Робота над п'єсою розпочалася ще у ранній період творчості - 1918-1921 рр. У властивій для себе манері Б. Брехт ще неодноразово повертався до роботи над драмою: у 1924-1928 рр., під впливом більш детального знайомства із творчістю Р. Кіплінга, поглядами К. Маркса та як результат співпраці з Е. Гауптманн; у 30-ті рр. у зв'язку із переосмисленням значення відносин між колективом та окремим індивідом, перед зростаючою загрозою поширення впливу нацистської ідеології [14: 185]. У 1953 році Б. Брехт востаннє звертається до обробки тексту п'єси, в якій пропонує амбівалентне зображення перетворень однієї людини на іншу, метаморфоз окремого індивіда під дією колективу.

Метаморфоза (від грец. metamorphosis – “перетворення”) – перенесення однієї форми образу на інший, видозмінення тропу. Цей прийом, поширений у фольклорі, де у вигляді міфологем зафіксовано релікти давнього міфологічного світосприйняття загального зв'язку складників космосу, можливості переходу одних сутностей в інші [5: 32]. Експеримент з формою та змістом набуває універсальних рис, хоча в різні епохи трактується по-іншому, пропонуючи відображення сучасного і злободенного. Багато літературних образів, зокрема в творчості Б. Брехта, характеризується несталістю, динамічністю, яку можна позначити як метаморфічна ідентичність. Наприклад, визначальною рисою образу Галі Гея є змінність на текстовому та паратекстуальному рівнях, в ставленні автора до цього образу, яке змінюється від позитивного у першій версії п'єси до більш негативно-го при подальших обробках тексту.

Більше двохсот сюжетів перевтілень налічується в праці “Метаморфози” Овідія Публія Назона. В його типових історіях перетворення, метаморфози – зовнішні фізичні перетворення, що постають результатом вже первинно закладених психологічних станів та рис характеру:

“Так і податливий віск: набуваючи форм усіляких,
Він, хоча виглядом різний буває, весь час мовби
інший,-
Завжди є воском. Ось так і душа є постійно душею,
Лиш переходить - так я навчаю - у постаті різні”
[7: книга 15:170]

Так метаморфози героїв Овідія позначені внутрішньою статикою, або незмінністю “душі” і відбуваються за волею богів, але їх тілесні перетворення – лише зовнішній прояв первинно властивих їм психологічних станів і схильностей, що відбувається не свідомо і не залежно від волі людини, проявляється у конфлікті з кількома індивідами, в той час як архетип модерністських метаморфоз, наприклад, у “Перевтіленні” Франца Кафки, проявляється у конфлікті одразу з цілим світом, який постає як аморфна маса людей, суспільних інститутів і законів без чітко сформованих окремих образів. “Одного ранку, прокинувшись від неспокійного сну, Грегор Замза побачив, що він обернувся на страхітливую комаху” [4: 24]. Така метаморфоза – вивільнення назовні “нікчемної комаху”, ознаки і риси якої Грегор носив, мов в личинці, протягом всього життя: якісних психологічних змін в процесі перетворення не відбувається, пригнічувані психологічні властивості вивільняються і набувають зовнішньої тілесної форми вираження.

Метаморфози дійових осіб драм Б. Брехта, наприклад, у пєсах “Добра людина із Сичуані” та “Людина - це людина” – суто якісні внутрішні зміни, які лише маскуються за штучною, фіктивно створеною зовнішньою формою: героїня Шен Де розуміючи, що бізнес не можна вести по-доброму, чесно, добровільно перетворюється на свого злого двоюрідного брата Шой Та. Таке внутрішнє перетворення, зміна індивідуальності ззовні лише маскується за чоловічим одягом, накладанням штучної бороди. В п'єсі “Людина - це людина” відбувається перетворення вантажника Галі Гея на солдата Британської колоніальної армії Джіраю Джипа. Цілковита зміна ідентичності при цьому проявляється лише зміною цивільного одягу на військову уніформу: Галі Гей, “котрий не п'є, дуже мало курить і майже зовсім позбавлений пристрастей” [18: 2], і не може сказати “ні” перетворюється на безжалісну військову машину для вбивств.

Метаморфізм Б. Брехта у п'єсі “Людина - це людина” – це не зовнішнє вивільнення внутрішніх психічних станів, а заповнення внутрішнього вакууму безвольної людини, яка є лише матеріалом для перетворення. “Трудкою м'яса, волосся, нігтів, то був я” [18: 32] – така людська сировина підходить для створення образу як Галі Гея, так і Джіраї Джипа, адже для збереження фізичного існування, ідентичність не має значення. Мова йде вже не про збереження власного “я” чи “душі” при зміні зовнішньої форми, що є провідним мотивом “Метаморфоз” Овідія, чи основним пріоритетом у проповідуваннях різних релігійних вчень про безсмертя душі, яка, залишаючись незмінною, може навіть зазнавати різних реінкарнацій, а про збереження фізичного існування у будь-якій формі.

При написанні п'єси Б. Брехт використовує епізод з роману Альфреда Дьобліна “Три стрибки Ван Луна”, в якій протагоніст також втрачає локон волосся, коли вривається в храм, з метою вкрати пожертвування віруючих. При цьому перетворення Галі Гея можна розглядати як своєрідну пародію на експресіоністський образ Дьоблінівського героя Ван-Луна, духовна трансформація якого проходить у конфлікті з відчуженим світом. Але в процесі протистояння світові відбувається становлення індивідуальності, духовний ріст героя роману А. Дьобліна, в той час як у Б. Брехта, індивідуальність визначається і формується під впливом цього світу, винятково під натиском зовнішніх соціальних сил. Б. Брехт використовує у своїй п'єсі протиріччя, притаманні експресіоністичній драмі, яку П. Сонді охарактеризував наступним чином: “Я-драматургія експресіонізму досягає найвищого рівня розвитку парадоксальним чином не в зображенні самотньої людини, а у шокуючому викритті сутності передусім великого міста і його розважальних закладів [16: 107]. “Техніка окремих етапів на шляху головного героя (нім. die Stationentechnik) хоча й підтримує формально належним чином процес усамітнення людини, проте тематичного вираження у ній набуває не ізольоване “Я”, а відчужений світ, якому воно протистоїть” [16: 107].

В “Людина - це людина” Б. Брехт ставить на протигагу експресіоністичному герою, який протистоїть світові, героя, ідентичність якого визначається і формується світом. Механічна трансформація Галі Гея в солдата Джіраю Джипа відбувається під впливом дії колективного, особистісна ідентифікація встановлюється масою: “одна людина – це ще ніхто, хтось інший мусить її окликнути, щоб вона стала людиною” [18: 23]. Про перетворення Галі Гея повідомляється у парабасі виголошеній вдовою Бегбік, яка прямо звертається до глядачів, руйнуючи таким чином ілюзорність театральної вистави:

“Людина - це людина, що й казати,
Навряд чи можна більшого чекати
Та Брехт нам також показати зміг
В людині зміну з голови до ніг”

[Б. Брехт “Людина - це людина”, переклад Дзери О. за Стайн, 8: 189].

Але і за головним задумом автора, вистава повинна бути реальною, але не реалістичною. П’єса, над першим варіантом якої Брехт працював у 1918-1922 рр., повна циркових трюків, елементів кабаре і мюзик-холу і може слугувати гарним підтвердженням думки видатного російського радянського режисера В. Мейерхольда, висловленої приблизно у той же час влітку 1918 року, про те, що “театр зародився не в надрах літератури, а в балагані” [6: 329.]. Використання Брехтом подібних прийомів при постановці п’єси знищили останні сліди експресіоністичного ідеалізму і душевного страждання [8: 190]. Так при постановці п’єси 6 лютого 1931 року в “Staatstheater” міста Берліна, Б. Брехт виступив у якості режисера спільно з Ернстом Легалем, режисером Дармштадського театру. (Роль Галі Гея виконував Петер Лорре, роль вдови Бегбік – Гелена Вайгель. Музика – Курта Вайля). Костюми відіграли значну роль для втілення задуму автора на сцені: для представлення образів солдатів більш гротескно, він звів акторів, що виконували ролі солдатів Урії та Поллі (Theo Lingen, Wolfgang Heinz) на ходулі, в результаті чого вони ставали більш ніж на 50 см. вищими на зріст. Іншим солдатам, у тому числі Джессі та сержанту Феарчайлду, приладнали здоровенні руки та носи. В решті решт і Галі Гей перетворюється в одну з таких військових машин. Сам Брехт так коментує такі засоби створення образів дійових осіб: “Маски, ходулі, гігантські руки, і т.і. служать не лише для ясності притчової природи трансформації, але і для деперсоніфікації акторів, які, таким чином, були вимушені вивести на поверхню, через зовнішні жести та поведінку, емоції, які б у іншому випадку залишились би прихованими. Таким чином, «природне обличчя» провідного актора можна ефективно використати в певний момент дії” [цитата Брехта, 13: 168].

Відповідно трансформація Галі Гея, “маленької” людини в гротескну фігуру солдата, величезну, перевдягнену у військову форму, і зі зброєю в руках справляє сильний візуальний ефект на глядача. Однак, використання таких костюмів не допомагало деперсоніфікувати, а, навпаки, вирізняло акторів, тому солдатам також накладали білий макіяж. Перед постановкою Б. Брехт запитав Карла Валентина, народного комедіанта з Мюнхена, творічесь якого він високо цінував, про те, що солдати роблять перед битвою. Той відповів: “Вони бояться - тому бліді” (нім. “Furcht

hams, blass sans”) [цитата К. Валентина, 13: 169]. Тому білий макіяж використовувався як театральний прийом для вираження психологічного стану і водночас для деперсоніфікації солдат. Тож, сценічне перетворення Галі Гея поєднує одночасно і зовнішнє тілесне перевтілення в одне з величезних “чудовиськ”, якими постають солдати, і внутрішню зміну ідентичності вантажника, людини слабого типу на ідентичність солдата Джипа – безжалісного знаряддя для вбивства. Потенціал перетворення людини в живу бойову машину Б. Брехт бачив також і в особі боксера Пауля Самсона-Кьорнера, чийм стилем бою і відмовою від усього, що має місце за межами рингу, драматург захоплювався: «Самсон-Кьорнер — прекрасний та значний тип. Я хотів зафіксувати його для себе. [...] Що мене передусім вразило у Самсоні, так це те, що він, здавалося, боксував за якимсь зовсім німецьким спортивним принципом. Він боксував діловито, механічно і без емоцій» [Цитата Б. Брехта за 19: 108]. Так у драматурга навіть з’явився намір написати п’єсу під назвою “Людська бойова машина” [15: 74]. Такий же потенціал до механізації Б. Брехт вклав і в образ Галі Гея.

Хоча, перетворення такого типу, здається, свідчать про слабкість характеру головного героя, у коментарях до радіоверсії вистави автор зауважує: “Очевидно, він звик багато що зносити. Він рідко може дозволити собі мати особисту думку... Я думаю, ви звикли вважати дуже слабкою людину, яка не здатна сказати “ні”, а от Галі Гей – нітрохи не слабкий; навпаки – він – найсильніший. Тільки, найсильнішим він стає лише після того, як перестає буди приватною особою, він стає сильним, тільки злившись з масою” [цитата Б. Брехта за Є. Еткінд, 1].

Додаючи до “Один – це ще ніхто” (нім. “Einer ist Keiner”), і наголошуючи таким чином на значенні ролі маси в становленні і розвитку окремої особистості, він виголосить своєрідну “мораль п’єси”:

“Бо людині добре втрюх, а краще вчотирьох,
Тому вона з однієї залюбки стане однією з чотирьох”
[цитата Б. Брехта, 12: 77].

Найбільш привабливою для слабкої людини є властивість маси, що визначає всіх її членів як рівних: ми всі хочемо бути рівною, однак тільки тим, хто сильніше нас. В своїй фундаментальній праці “Маса і влада”, німецькомовний письменник і філософ, Еліас Канетті пояснює такий феномен терміном “розрядка”, що позначає процес, коли всі, “хто належить до маси, звільняються від відмінностей і відчувають себе рівними” [3: 21]. Так людина стаючи частиною маси звільняється від відмінностей звання, статусу і стану.

Приєднання Галі Гея до рядів солдатів Британської колоніальної армії було здійснено шляхом соціального насилля над його індивідуальністю. Але жертва піднімається над насильником, своєю жорстокістю в бою Галі Гей перевищив навіть сержанта, відомого Кривавого П'ятерика. І якщо "Кожен відчуває, що приєднавшись до маси, він переступив межі власної особистості, ліквідував всі дистанції..." [3: 24], то при початковій відсутності почуття власної індивідуальності і приналежності, маса заповнює таку порожнечу найвигіднішим для неї чином. Тому, сильнішим врешті решт є той, кому штучну ідентичність вселяють і нав'язують насильницьким способом.

Така легка відмова від власного "я", в праці відомого німецького соціального психолога, філософа Еріха Фрома "Втеча від свободи", трактується як спроба перетворитися в частину більшого, більш владного цілого, "спроба розчинитися в зовнішній силі і стати її частиною... Індивід цілком відрікається від себе, від власної свободи, але при цьому знаходить нову впевненість і нову гордість у своїй причетності до тієї сили, до якої він тепер себе зараховує" [9: 186]. Таким чином, процес деконструювання однієї ідентичності і реконструювання іншої передбачає первинну втрату власного "я", відмову від особистої свободи і підпорядкування колективному. Приєднання Галі Гея до рядів Британської колоніальної армії, його прагнення підкоритися зовнішньому впливу, масі, визначається як бажання влади та панування. Перетворення на одного з солдатів Британської армії дає Галі Гею почуття причетності до великої соціальної сили – це чи не єдиний можливий для нього варіант. Його можна віднести до типу людей, які вважають владу ознакою сили, а "влада над людьми є проявом переважаючої сили в суто матеріальному сенсі: якщо в моїй владі вбити іншу людину, то я сильніше за неї" [9: 206].

Так у версії 1953 року Б. Брехт додає сцену бомбардування фортеці і знищення 7 тисяч людей. В світлі таких змін Галі Гей постає імперіалістичним завойовником, знаряддям винищення, для якого не має значення "той крик чи інший", він чітко усвідомлює себе як "гвинтик" державного апарату, відчуває себе в масі як володар, що має владу не лише над собою, а визначає долі інших, творить історію. Галі Гей приєднується до солдатів Британської армії, що представляє собою масу закритого типу, як визначає Канетті, тобто таку, що "відмовляється від росту і зосереджує увагу на внутрішній структурі" [3: 20]. На противагу відкритій масі, яка "може рости до безкінечності, котра існує всюди, і саме тому притягує всезагальну цікавість" [3: 20]. Тому в закриті масу "сильних" Галі Гей може потрапити тільки як заміна вже іс-

нуючої складової, яка проте чудово "вписується" і тільки укріплює систему.

Масу закритого типу представляв собою і Третій Рейх, становлення якого Б. Брехт описує у листі до Бернарда фон Бретано 1934 р.: "В цілому, правлячий апарат укріплюється, стає сильнішим але більш ізольованим, втрачаючи своє впровадження "в люди", стаючи більш відстороненим, чужерідним тілом. Це безсумнівно добре. І процес цей швидкий. Режим і справді стає сильнішим" [11: 177]. На думку Канетті, Гітлер "ніколи не досяг би цієї мети, якби Версальським договором не була розпущена німецька армія. Заборона загального військового обов'язку відняла у німців їх найголовнішу закриті масу" [3: 197]. Закрита маса німецької армії, ліквідована насильницьким шляхом, поступово перетворилася в масу партії: заборона ідентифікувати себе як частину армії переросла в необхідність приналежності до маси національно-соціалістичної партії.

Самоідентичність великою мірою залежить і визначається іншими суб'єктами, це обґрунтовує ще Гегель у своїй відомій праці "Феноменологія духа". В "Діалектиці панування і рабства" раб, будучи цілком залежним від волі господаря, усвідомлюючи власну громадянську, моральну, юридичну неповноцінність, вбачає своє існування тільки в бутті володаря, але не в своєму власному [2]. Ще К. Маркс стверджував, що сучасне - капіталістичне, буржуазне - суспільство лише здається позбавленим відносин панування і підпорядкування, властивих феодальному суспільству. Але, насправді, якщо раніше це були відносини між двома особистостями (селянином і його паном), тепер воно збереглося у знеособленій формі підпорядкування індивіда "надлюдським об'єктивним соціальним законам". Всі ніби однаково вільні, проте одні за умов свого соціального і економічного статусу підпорядковані іншим. Це означає, що панування і рабство зберігаються, але невпізнанно, в прихованій формі. Тому, Галі Гея можна вважати рабом, в той час, як господарем виступає не персоніфікований образ, а безлика цілісна соціальна система, як і у Кафки, в романах "Процес" та "Замок", героям так і не вдається наблизитись до уособлення найвищої влади. А Галі Гей, ідентифікувавши себе як частину цієї системи, стає її рабом, втрачаючи при цьому власну ідентичність: інстинкт самозбереження змушує людину добровільно підпорядкувати своє "я" суспільству, принести його в жертву.

Парадоксальним чином суспільна система функціонує так, що свою жертву вона може підняти на найвищій щаблі влади, де вона все одно залишиться її заручником. Таким чином відбувається у п'єсі і формальне перетворення Джіраї Джипа на бога: він – солдат, "замараний власною блюво-

тиною”, він беззахисний, “п’яний настільки, що не впізнав би власну матір” [18: 26], але і такий, непридатний на перший погляд, матеріал слугує для створення культу особистості – як механізму влади і способу маніпуляції масами, адже “немає толку від бога, якщо про нього не говорять” [18: 26]. Коли мова йде про культові особистості як Сталін, Гітлер та ін. в уявленні мільйонів людей виникає образ міфічного напівбога, ім’я якого вимовляється з особливим трепетом, а можливості і сила якого – надприродні.

Але і божественні ролі виконуються людьми, які є взаємозамінними. Соціальні механізми тоталітарних суспільств функціонують таким чином, що будь-яка людина може зайняти місце в ієрархії, отримавши низку незначних зовнішніх змін, певні атрибути влади. Зрештою, ці ж культові особистості визначають, що історія – така, яка є, і будь на їх місці інша людина – “все обернулося точно таким же чином” [цитата Л. Йоніна, 3:10]. Таким самим чином як сила, що є випадковістю, і з’являється як результат слабкості інших – влада визначається здатністю виживати, тому володар – “той, хто виживає, коли інші гинуть... той, хто стоїть, коли навколо всі полягли” [цитата Л. Йоніна, 3: 13].

Таким чином, саме соціальна система, безлика маса, стає причиною метаморфічних перетворень у п’єсі Б. Брехта. Так як у Овідія перетворення спричинені непідвласними людині надприродними силами: “О Боги, - ви ж перевтілення ці вершили” [7: книга I:2], так і у Б. Брехта соціальні сили, які набувають в певній мірі надприродного характеру, спроможні до перетворення людської матерії, надання їй нової форми і ролі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Брехт Б.: Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В пяти томах.. — М.: Искусство, 1963. — Т. 1.
2. Гегель Г.В.Ф.: Феноменология Духа. - Санкт-Петербург: «Наука», 1992
3. Канетти Э.: Масса и власть. Перевод с немецкого и предисловие Леонида Ионина. — Москва: “Ad Marginem”, 1997, 528.
4. Кафка Ф.: Твори. — Київ: „А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА“, 2012, 592.
5. Ковалів Ю. І.: Літературознавча енциклопедія. У 2-х томах. Київ: «Академія», 2007. — 624с
6. Мейерхольд В. Сценоведение и режиссура. Лекции // Искусство режиссуры. XX век / Сост. С. К. Никулин, А. А. Пичхадзе. — Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2008. — 768 с
7. Публій Овідій Назон: Метаморфози. Переклад А.Содомори. К.: Дніпро, 1985. 304 с.
8. Стайн Дж.: Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Книга 3. Переклад з англ. - Львів: 2004. - 288 с.

9. Фромм Э.: Бегство от свободы. — Москва: Академический Проект, 2008, 256.
10. Bently E.: Bently on Brecht. Northwestern university press, 2008, 513.
11. Brecht B.: Journals 1934-1955. Routledge, 1995, 574.
12. Jameson F.: Brecht and Method. — New York: Verso, 1998, 186.
13. Kugli A., Opitz M. Brecht-Lexikon. — Stuttgart; Weimar: Metzler, 2006. — 289 S.
14. Patterson M.: The Revolution in German Theatre 1900-1933. — Boston: Routledge, 1981, 232.
15. Thomson P., Sacks G.: The Cambridge Companion to Brecht. - Cambridge University Press, 2007, 366.
16. Szondi P.: Theorie des modernen Dramas. - Suhrkamp, 1966, 169.
17. Voelker K.: Bertolt Brecht. Eine Biographie. — Rowohlt Verlag, 1997, 210.
18. Брехт Б.: “Что тот солдат, что этот”. Електронний ресурс. Режим доступу: http://lib.ru/INPROZ/BREHT/breht1_1.txt
19. Mazumdar S.: Feuchtwanger / Brecht. Der Umgang mit der indischen Kolonialgeschichte. — Wuerzburg: Konigshausen und Neumann, 1998, 156S. Електронний ресурс. Режим доступу: http://books.google.com.ua/books?id=SyFNinDNrHQC&pg=PA108&lpg=PA108&dq=samson+koerner+mann+ist+mann&source=bl&ots=-o32W0yuA_&sig=ZL9l94RLcxZv2oaLem3qaES5qdU&hl=uk&sa=X&ei=x40OUeeEIs_IAb7ICoCA&ved=0CDUQ6AEwATgK#v=onepage&q&f=false

Світлана СТОЛЯР
 студентка магістратури ННІ
 іноземної філології
 Житомирського державного
 університету ім. І. Франка
 Науковий керівник:
 М. Л. Ліпівський

МОДИФІКАЦІЇ МОТИВУ МЕДЕЇ У ТВОРЧОСТІ БЕРТОЛЬТА БРЕХТА

Перебуваючи у постійному розвитку, література постійно повертається до своїх витоків, черпаючи з них образи, теми, сюжетні лінії та інші ідеї. Безумовно, що міфологія, яка є джерелом і колискою літератури, містить у собі велику кількість ідейно-фактичного матеріалу. Не дивно, що використання міфологічних сюжетів та запозичення героїчних образів античності стало традицією європейської літератури.

Метою нашого дослідження є розгляд зв'язку творчості відомого німецького драматурга Бертольта Брехта з античністю. Ми зосереджуємо увагу на образі Медеї, що з огляду на тематично-ідейну позицію письменника та існуючу традицію літературознавчої рецепції його творчості можна сміливо назвати дещо нетрадиційним аспектом для дослідження творчого доробку видатного німецького драматурга.

Медея – дуже цікавий і суперечливий образ, який виникає в давньогрецькій міфології і дебютує в літературі у якості головної героїні однойменної трагедії Евріпіда. Ця інтерпретація образу Медеї була настільки вдалою та успішною, що цей образ багаторазово з'являється в літературі, причому з використанням рис, наданих їй грецьким трагіком.

Якщо більш детально торкнутися образу Медеї, то в першу чергу потрібно дослідити джерела його виникнення. Класична версія про Медею ґрунтується на міфологічному циклі про аргонавтів та трагедії Евріпіда. Але не можна не помітити суперечностей, пов'язаних з цим образом [3: 682].

Медея є досить неоднозначним образом, який сполучає у собі масу суперечностей. З однієї сторони вона була рішучою, сильною духом, здатною до самопожертви, вірною жінкою. З іншого – впертою, жорстокою, ревнивою, здатною на все заради своїх бажань. Така полярність образу ускладнює його сприймання, оскільки не можливо точно сказати, який цей образ – позитивний чи негативний.

Причини амбівалентності Медеї можна умовно поділити на дві групи. До першої групи відносяться причини пов'язані з існуванням великої кількості варіацій міфів, які взаємодоповнювали та взаємозаперечували один одного. Серед факторів, які спричинили цю ситуацію, слід виділити в першу чергу хронологічно-географічну протяжність міфологічної площини. Тобто міфи, які, як відомо передавалися з вуст в уста по всій території Давньої Греції зазнавали значних ідейно-змістових деформацій. З цим процесом нероздільно пов'язаний суб'єктивний чинник, тобто вплив індивідуальності оповідача, який відображався на міфологічному матеріалі, особливостями його виражальних здібностей, пам'яті тощо. Підсумовуючи, можна сказати, що головною причиною була відсутність чіткого конкретного запису.

Друга група причин носить соціальний характер і нероздільно пов'язана з особливостями епохи та станом суспільства.

Створення міфології простяглося у досить широкому проміжку часу. Міфологія як найдавніша форма світогляду розвивалась паралельно з людською свідомістю, відображаючи у собі найдавніші уявлення людей про оточуючу їх дійсність. Перебуваючи у постійному процесі кількісного і якісного росту, міфи видозмінювались, нові – більш актуальні – витісняли старі, які проте не зникали безслідно, а залишили свій відбиток у цій древній формі фольклору. На це відголосся старих уявлень накладалися нові, і так не однократно, утворюючи таким чином синтез декількох епох. Тому характерною ознакою більшості міфів є поліхронологічність [10: 56].

Соціальною причиною амбівалентності образу Медеї є її маргінальна поліхронологічність, яка характеризується поєднанням світоглядних традицій двох великих епох, на кордоні яких був створений даний міфологічний цикл – матріархату і патріархату. Ситуація недовизначеності у суспільстві, коли патріархат уже начебто прижився, але гендерна проблема була однією з ключових, неоднозначно впливала на поведінку людей. По-перше не достатньо відпрацьовані були поведінкові моделі для представників обох статей, по-друге – соціальні ролі були не чітко сформовані, що призводило до крайностей у діях людей, які не до кінця знаюли, як їм поводитися.

Існування в образі Медеї суперечливих рис нерозривно пов'язано з неоднозначністю історичного періоду. У сучасному суспільстві відверто негативні риси, такі як поступливість, пасивність, залежність, сентиментальність характеризуються гендерним контрастом, тобто негативними вони вважаються для чоловіків, а щодо жінок цілком прийнятними, навіть позитивними. Тому ми можемо припустити, що в епоху матріархату все

було навпаки – жінки не могли собі дозволити бути слабкими. Грунтуючись на даних твердженнях, амбівалентність Медеї можна охарактеризувати як зіткнення чоловічого і жіночого начал.

Повертаючись до міфологічної Медеї, слід зауважити, що деякі дослідники притримуються думки, що її образ має тісний зв'язок з образом матріархальної прабогині, яка у дещо пізніших віруваннях розпалася на тріаду богинь, учасницею якої була також і Медея, пізніше представлена як чарівниця. Остаточної десакаралізації Медея набуває у трагедії Евріпіда, де вона постає в образі ревнивої дружини та дітовбивці. Всі подальші розробки образу даної міфологічної героїні обертаються саме навколо проблеми материнства, яку першим порушив грецький трагик.

Щодо Б. Брехта, то у своєму вірші «Die Medea von Lodz» (Медея з Лодзя) він порушує принципово інший аспект. Користуючись мотивом Медеї для створення інтертекстуального емоційно наповненого твору, автор звертає увагу на проблему «чужинки», персонажу, який не сприймається оточенням [10: 13].

Історія написання цього вірша починається ще у 1933 році, про що Брехт особисто пише у листі до Хелени Вайгель про свою спільну з композитором Ейслером «Medea-Idea». У Брехта з'являється задумка створення п'єси про Медею на сучасний манер. Драматург навіть робить деякі начерки, які датуються 1936 р. [6: 1308].

Ось що він пише про це у вище згаданому листі: «Außerdem habe ich mir die „Medea“-Idea mit Eisler zusammen überlegt und denke, es wird gehen. Auch das Aufführen» [8: 391]. (Крім того разом з Ейслером ми обмірковували «ідею Медеї», з якої, думаю, може щось вийти. Навіть постановка.)

На жаль, «Medea-Idea» реалізується у творчості Брехта експліцитно лише у вірші «Die Medea von Lodz», написаному у 1934 р., в якому спочатку коротко переповідається автором, хто така Медея і як її сприймали в Коринфі, а потім йдеться про сучасних автору «Медей». Висловлюється припущення, що у вірші йдеться про так званих східних євреїв, які перебиралися у Берлін і селилися у бідних кварталах, які ще називали «кварталом сараєм» „Scheuenviertel“. Вони належали до ортодоксальних євреїв, яким не вдалося асимілюватися, тому вони не прижилися і зазнавали особливих переслідувань від націонал-соціалістів [7: 588].

Бертольт Брехт підкреслює подібність ставлення оточення до Медеї Евріпіда, яка мала не таку, як усі інші, манеру говорити, ходити і т. ін., та до єврейських переселенців початку ХХ ст., на яких також «дивилися косо».

Мотив «чужинки» у вірші актуалізується використанням алюзії на Медею. Вживання літературно-культурного коду Medea у множині

– „Medeen“, сигналізує читачу про наявність інтертекстуальності, а не звичного переосмислення сюжету та образу, як у інших письменників. Тобто ім'я Медеї крім текстового діалогізму виступає ще й стилістичним прийомом – антономазією, яка ґрунтується на вживанні власного імені замість загального. Використовуючи конструкції «текст про текст» та «текст у тексті» Б. Брехт досягає декількох цілей. По-перше, йому вдається у завуальованій формі актуалізувати проблему ізоляції певного кола людей іншими, висловити своє несхвалення. По-друге, використання міжтекстового антропоніму *Медея*, надає віршу більшої виразності, художньої цінності [7: 240].

Побудова вірша передбачає короткий переказ історії Медеї, тому від читача для інтерпретації нелінійності тексту не вимагаються особливі фонові знання. Увага автора зосереджується на мотиві страждання. Бертольт Брехт відходить від традиційної інтерпретації Медеї як злочинниці, натомість, як згодом і Кріста Вольф у своєму романі «Медея. Голоси» («Medea. Stimmen», 1996) зображує дану героїню жертвою обставин та сваволі інших.

Зацікавленість Брехта образом Медеї дає нам підстави розглядати можливість проникнення її в творчість письменника імпліцитно на рівні мотиву або композиційно-структурної подібності.

П'єса «Матінка Кураж та її діти» написана у 1939 р. як історико-алегорична драма. Поряд з основним завданням автора попередити німецький народ, загострити проблему абсурдності та жорстокості війни, однією з провідних ідей п'єси стала несумісність материнства з війною і насиллям. Головна героїня твору – Анна Фірлінг, бачить у війні годувальницю, возвеличує її і прихиляється перед нею, попри те що війна поступово забрала життя її трьох дітей. Якщо більш детально розглянути проблему материнства, в очі впадає імпліцитний зв'язок між драмою Б. Брехта та трагедією Евріпіда на рівні формування образу головної героїні.

Ми сміливо можемо припустити, що автор навмисно побудував свою драму так, щоб вона лежала в одній ідейній площині з вище згаданою трагедією, оскільки «Матінка Кураж та її діти» є хронологічно пізнішим твором, ніж «Die Medea von Lodz». Тому логічною є думка, що вона увібрала в себе деякі елементи так званої «Medea-Idea» Бертольта Брехта. Наскільки свідомо німецький драматург підійшов до втілення ідеї Медеї у цій п'єсі сказати важко, проте аналізуючи її їх не можливо не помітити.

Під кутом зору проблеми материнства та вбивства власних дітей мотив Медеї у п'єсі «Матінка Кураж та її діти» проявляється із заломленням відповідно до епохи, власних мистецьких поглядів Брехта та набуває нового етично-сміслового аранжування. Головна відмінність між цими двома лі-

тературними образами полягає у тому, що Медея убиває своїх дітей повністю свідомо, власними руками, тоді як матінка Кураж не лише виступає опосередкованим вбивцею, але й не усвідомлює свою причетність до їх смерті і власну провину.

Медея обирає таку модель поведінки як спосіб помсти. Вона прагне завдати болю Ясону, змити образ. Героїня ж драми Брехта клопочеться про своє благополуччя, вона прагне тільки одного – безперешкодно і забезпечено існувати у своєму мікросвіті, не помічаючи при цьому огидності та бруталності оточуючого її світу. Якщо образ Медеї виражає рішучість, безкомпромісність, твердість, принциповість, то матінка Кураж – уособлення непевності, упертості, залежності від свого способу життя.

Мотив Медеї у п'єсі Брехта втрачає один із своїх вагомих елементів – циклічність. Покінчивши зі старим життям, Медея переходить на новий виток свого існування, переживаючи переродження. Матінка Кураж навпаки переживає застрягання – вона продовжує справу свого життя, перебуваючи як і раніше у непохитній впевненості у правоті своїх переконань.

Амбівалентність Медеї видозмінюється у образі матінки Кураж яскравою палітрою відмінностей. Суперечливість Медеї характеризується широким масштабом – це діапазон від божественності до безжальної жорстокості. В образі маркітантки Анни Фірлінг амбівалентність реалізується боротьбою мотивів: почуття материнського обов'язку проти відданості дрібному ремеслу і примітивному егоїзму. Таким чином на передній план виступає протиставлення величності Медеї, серйозності її непохитного характеру та її героїчності, дрібній, буденній, не пафосній матінці Кураж.

Мотиви циклічності та амбівалентності Медеї мають свій вияв у ще одному творі Брехта – «Добра людина з Сезуану». Полярність якостей Медеї, накладаючись на образ матінки Кураж звужується до вузького спектру. Тому ми можемо сказати, що героїня драми Брехта не стільки амбівалентна, як маргінальна, тобто вона займає середнє, проміжне, невизначене положення між мораллю та бажаннями. Полярність Медеї у образах створених Б. Брехтом ширше проявляється у творі «Добра людина з Сезуану». Головна героїня Шен-Де, колишня повія, нині власниця тютюнової крамниці, перебуває у стані внутрішнього конфлікту між стремліннями та мораллю – вона прагне водночас діяти благочестиво та зберегти свої справи у порядку. Поляризація образу Ш. Т. проявляється не лише на внутрішньому, а й на зовнішньому рівні. Суперечливість переживань головної героїні виражається у створенні нею «брата-двійника» Шуй-Та (Шой Да), який за своєю суттю повністю протилежний своїй добрій сестрі – твердий, грубий і практичний [1: 127].

Безпосередньо пов'язаний з образом Медеї мотив циклічності повною мірою представлений у цій драмі Брехта. Ш.Т. змушена постійно розриватися між собою та своїм братом, кожного разу переживаючи новий виток циклу.

Однією з модифікацій мотиву Медеї у цій драмі, є лінія зради. Ясон зрадив Медею заради іншої жінки, а точніше заради влади та своїх дітей. Янг Сун зрадив Ш. Т. заради власних амбіцій.

Характерним відбитком мотиву Медеї у п'єсі «Матінка Кураж та її діти» є елемент зацикленості. Медея була непохитно віддана ідеї помсти, що стосується матінки Кураж то її зацикленість проявлялась у вірності своїй справі, а саме торгівлі у своєму фургоні.

Однією з модифікацій мотиву Медеї у п'єсі Брехта є мотив расової та релігійної нетерпимості. Іноземка за своїм походженням і суттю, Медея у всіх варіаціях міфу вважалася чужинкою, до якої жителі Коринфу ставилися з пересторогою, навіть з ворожнечею. Ідея античної ксенофобії протікаючи у хронологічному відрізьку трансформується у творі німецького драматурга у висвітлення проблеми війни на основі релігійних переконань [9: 39].

Структурний елемент відіграє також важливу роль при дослідженні модифікацій мотиву Медеї у творах Б. Брехта. Драма Бертольта Брехта – новий тип драми, в якій поєднуються естетичні пошуки письменника та його художня практика. Як відомо, Брехт поділяв театр на два види: драматичний (аристотелівський) та епічний, до якого зараховував свою творчість. Одним із головних завдань, які ставив перед собою Брехт, створюючи свою епічну драму – довести, що драматургія покликана впливати насамперед на раціональне у свідомості читача або глядача, а не звертатись до його емоцій. Письменник намагався змусити читача не співпереживати, а натомість сперечатися.

Порівнюючи драматичну та епічну форму театру, Бертольт Брехт зображує першу як залучення до подій та збудження емоцій, що несе в собі елемент перенесення в епіцентр подій. Епічний театр, на думку драматурга, – звертається до читача, як до критика, ставить його у позицію спостерігача, звертається до розуму, спонукає приймати рішення – «ефект відчуження» [2: 17].

Якщо порівняти трагедію Евріпіда «Медея» та драму Брехта «Матінка Кураж та її діти», то ми можемо впевнено назвати ці два твори яскравими представниками описаних вище форм театру. У античній трагедії автор таким чином будує виклад матеріалу, що читач мимоволі стає співучасником, того про що розповідає автор. Знакова сцена убивства матір'ю дітей підсилює емоційну напругу, затягує у афективний вихор, викликаючи катарсис.

Драма Бертольта Брехта побудована у такий спосіб, що дії і вчинки дійових осіб викликають у читача не стільки співпереживання скільки супротив, пошук варіантів, заперечення.

Досліджуючи мотив Медеї, ми зробили висновки, що з часів общинно-родового ладу та грецьких рабовласницьких полісів до загальноєвропейських релігійно-політичних конфліктів у XVII ст. або глобальних трагедій XX ст. та й у сучасному інформаційно-глобалізованому суспільстві – сутність проблем практично не змінилася.

Крім того не можна опустити той факт, що міфологічна Медея, яка є недовершеним колажем створених у різний час уривків міфів, на межі переходу від матриархату до патріархату, сьогодні у емансипованому та фемінізованому суспільстві постає як символ переходу. Її можна трактувати також як знак свободи, яка має тенденцію до безконтрольності, переходу до сваволі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Брехт Бертольт Театр – М.: Искусство, 1964. – 471 с.: іл.
2. Чирков О. С. Бертольт Брехт: Життя і творчість. – К.: Дніпро, 1981. – 159 с. (Класики зарубіжної літератури)
3. Пашенко В. І., Пашенко Н. І. Антична література: Підручник. – К.: Либідь, 2001. – 718 с.
4. Brecht Bertolt Der gute Mensch von Sezuan. Text und Kommentar – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003. 213 s.
5. Brecht Bertolt Mutter Courage und ihre Kinder. Text und Kommentar – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1999. 184 s.
6. Brecht Bertolt Werke Band 10. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1997. 1343 s.
7. Brecht Bertolt Werke Band 14. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1993. 711 s.
8. Brecht Bertolt Werke Band 28. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1998. 823 s.
9. Ortkemper Hubert Medea in Athen – Frankfurt am Main, Leipzig: Insel Verlag, 2001. 341 s.
10. Rinne Olga Medea. Das Recht auf Zorn und Eifersucht – Zürich: Kreuz-Verl. 1988. 147 s.
11. Wolf Christa Medea. Stimmen. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2006. 218 s.